Volum apărut cu sprijinul's PFARMEXIM
© 2013 by Editura POLIROM, pentru ediţia în limba română

Această carte este protejată prin Copyright. Reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea prin orice mijloace şi sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum ţii alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

wwtv. polirom.ro

Editura POLIROM

Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506

Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, al. B_3A, sc. 1, el. 1, sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15 – 728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:

BANU, GEORGE

Iubire şi neiubire de teatru / George Banu; trad.: Ileana Littera.

— Iaşi:

Polirom, 2013

ISBN prinţ: 978 – 973 – 46 – 3798-0

ISBN ePub: 978 – 973 – 46 – 4026 – 3

ISBN PDF: 978 – 973 – 46 – 4027-0

I. Littera, Ileana (trad.)

82.09 – 2

792

Printed in ROMÂNIA

George Banu

Iubire şi neiubire de teatru

Traducere de Ileana Littera

POLIROM

2013

GEORGE BANU (n. 22 iunie 1943) este eseist şi profesor universitar de studii teatrale. Stabilit la Paris din 1973 – A făcut parte

din echipa de conducere a celebrei reviste *Travail théâtral* şi a fost redactor-şef al revistei *Arta teatrului* (1981-1988), publicată de

Théâtre National Chaillot, condus pe atunci de Antoine Vitez.

Director artistic al Academiei Experimentale a Teatrelor în anii

1991-2000. Ales de trei ori preşedinte al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, este în prezent preşedinte de onoare al acesteia. Este, de asemenea, preşedintele Premiului Europa pentru teatru. A fost de două ori laureat al UNITER, iar în 2007 a primit

Premiul Prometheus pentru întreaga activitate. Conduce revista

Alternatires théâtrales şi coordonează colecţia… Le Temps du théâtre" la Editura Actes-Sud. A primit titlul de doctor *honoris causa* al mai multor universităţi româneşti şi europene A predat în Statele Unite, Canada, China şi a animat evenimente teatrale în diverse capitale ale lumii. Este membru de onoare al Academiei

Române.

Responsabil (alături de Mihaela Tonitza-Iordache) al reputatei antologii *Arta Teatrului* şi coordonator al volumelor colective

Teatrul de artă, *o tradiţie modernă*, *Repetiţiile şi teatrul reînnoit*.

De la vorbă la cântec.

Recent i-a fost consacrat volumul de studii şi eseuri *Călătoriile sau orizontul teatrului*, avându-i ca autori, printre alţii, pe Eugenio

Barba, Peter Brook, Andrei Şerban, Ariane Mnouchkine şi Radu

Penciulescu.

Cărţile sale au fost traduse în numeroase limbi. În limba română a publicat lucrările: *Teatru*! *memoriei*, *Roşu şi aur*, *Actorul pe calea fără de urmă*, *Livada de vişini*, *teatrul nostru*, *Trilogia îndepărtării* (*Odihna*, *Noaptea*, *Uitarea*), *Ultimul sfert de secol teatral*.

Shakespeare, *lumea-i un teatru*, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*. De asemenea, în ultimii ani i-au apărut două cărţi dedicate relaţiei dintre teatru şi pictură: *Spatele omului* şi *Cort\na sau fisura lumii*.

De acelaşi autor, la Editura Polirom au apărut: *Peter Brook*. *Spre teatrul formelor simple* (2005) şi *Scena supravegheată*. *De la*

Shakespeare la Genet (2007).

„De ce mergem la teatru? în clipa asta nu ştiu ce să răspund. Închideţi teatrele timp de patru ani şi după aceea o să vă pot da cu siguranţă un răspuns".

Heiner Müller

„Dumnezeu a creat teatrul pentru cei cărora biserica nu le era de ajuns”.

Juliusz Osterwa, directorul teatrului polonez

„Reduta”.

„Problema lui Jean-Louis Barrault e că iubeşte prea mult teatrul”.

Jean Vilar

„Putem iubi sau urî teatrul din exact aceleaşi motive”.

Victor Arditti, regizor şi pedagog grec

Această carte are ca punct de plecare două conferinţe:

De ce mergem la teatru? şi *De ce nu mergem la teatru*? ţinute la Teatrul Naţional din Craiova pe 30 octombrie 2011

şi 28 aprilie 2012, la invitaţia lui Mircea Cornişteanu.

Prezentarea a fost făcută de Nicolae Coande. Amândurora le mulţumesc aici.

Mulţumesc domnului Ovidiu Buluc pentru ajutorul decisiv acordat acestei cărţi şi pentru prietenia constantă care ne leagă.

Mulţumesc lui Marie-Christine Lesage, care, la Montreal, mi-a permis să finalizez acest eseu ce încheie un parcurs şi îi evocă sfâşierile.

Mulţumesc Ilenei Littera pentru atenţia acordată traducerii acestei profesiuni de credinţă teatrală pe care o reprezintă volumul publicat azi.

Mulţumesc Aurei Dincă pentru ajutorul generos acordat.

G.B.

1. Controversa întrebările „Iubim sau nu iubim teatrul? 11, „Ne lăsăm seduşi de el sau îl detestăm? 11, „îl frecventăm sau îl evităm?” izvorăsc dintr-o îndoială. Dintr-o incertitudine ţinând de esenţa însăşi a acestei arte. Iată de ce, departe de a ne propune aici o nouă definire a teatrului, vom încerca să ne plasăm în miezul unei controverse – cristalizată de relaţia bipolară atracţie/respingere – în scopul de a repera şi inventaria argumentele celor două poziţii evident opuse. Interogaţiile formulate mai sus se întemeiază pe o observaţie fundamentală. Nicio altă artă nu suscită, ca practică generală, opinii atât de divergente privind legitimitatea ei, nicio altă artă nu e pusă cu atâta îndârjire sub semnul întrebării; artiştii, da, arta ca atare, niciodată: nimeni nu va contesta muzica în sine, ci îşi va recunoaşte,

eventual, unele afinităţi

(preferându-l, de pildă, pe Schubert lui Schumann);

nimeni nu va scoate din rândul artelor literatura sau pictura… poate că unii îl vor preţui mai mult pe Proust decât pe Thomas Mann sau poate că vor fi atraşi mai mult de Manet decât de Monet, dar nimeni nu se va îndoi de faptul că aceşti creatori fac, incontestabil, artă. Teatrul însă e acceptat sau refuzat, iubit sau hulit nu atât pentru artiştii lui, ci în funcţie de recunoaşterea sau de negarea, amândouă la fel de pătimaşe, a caracterului său de artă. Admitem fără rezerve toate celelalte arte, dar când e vorba de teatru, doar de teatru, devenim suspicioşi! De ce? Ce anume ne motivează, ce reticenţe, ce aşteptări ne dictează atitudinea faţă de el? Răspunsul la aceste întrebări constituie obiectul prezentelor reflecţii. Reflecţii ce nu-şi propun să insiste asupra fiecărui argument în parte, căci scopul cărţii de faţă este nu atât examinarea cazurilor punctuale, cât realizarea unui inventar general.

Vom pune, prin urmare, faţă în faţă motivaţiile unui

„Discurs iubitor de teatru" şi pe cele ale unei „pledoarii antiteatru", ale cărei ecouri se fac şi ele frecvent auzite. Încercăm astfel să nu privilegiem justificările niciuneia dintre taberele aflate în conflict, ci, dimpotrivă, să instaurăm o dialectică menită să-i acorde o şansă fiecăruia dintre exponenţii celor două puncte de vedere contrare: adeptul necondiţionat al teatrului, pe de o parte, şi scepticul, dacă nu chiar adversarul făţiş al acestuia, pe de altă parte. Şi asta nu în perspectiva obţinerii unei decizii finale categorice, ci în numele acelei obligaţii fundamentale de a auzi ce au de spus ambele părţi aflate în litigiu. În numele acelei cerinţe democratice, proprii oricărei acţiuni în justiţie, care reclamă ascultarea alternativă a argumentelor. Nu ţinem să formulăm un verdict, ci doar să urmărim îndeaproape această controversă între apărare şi acuzare, astfel încât nimeni să nu se simtă frustrat şi să-şi poată susţine opiniile în deplină cunoştinţă de cauză. Întocmai ca în neuitata *Orestie* a lui Stein, unde procesul intentat lui Oreste, eroul tragic deopotrivă salvator şi matricid, nu se încheie cu o sentinţă, ci continuă la infinit, căci zeiţa Atena nu intervine, ca în textul grec, în favoarea acuzatului, nici aici instanţa nu se io va pronunţa definitiv şi irevocabil. „Proces deschis11, aidoma „operei deschise", concept mult discutat odinioară… Ceea ce îşi propune această carte este experimentarea unui „mod de a gândi între *da* şi *nit*, demers întreprins, de altfel, şi de un filosof prieten.

Heinz Wismann, în recenta sa carte *Penser entre les langues*. Situarea între apărare – în sensul în care se vorbea pe la jumătatea secolului al XVI-lea despre

Apărarea limbii franceze – şi condamnare, plasarea în centrul unei incertitudini consubstanţiale generate de această artă a „intermediarului", de această artă ţinând concomitent de două lumi distincte, care este teatrul, acesta-i obiectivul. De altfel, sub semnul acestui permanent *entre*-deuxa stat întreaga mea viaţă! Un *entre-deux* care îi conferă sfâşierii între două extreme statutul de condiţie existenţială sortită unei constante şi nepotolite sfârtecări!

În ceea ce ar fi putut fi scris ca un dialog după modelul lui Diderot – dar cine ar îndrăzni oare să-l pastişeze? în acest zbuciumat conflict şi în această dureroasă indecizie pe care cartea le evocă, nu-mi este, cred, interzis să-mi identific propriile ezitări. Nu am fost niciodată un partizan fără rezerve al teatrului, ci doar un fidel al lui, confruntat periodic cu crize de vocaţie, cu veleităţi de distanţare, cu nostalgia unei alte arte… Totuşi, m-am întors mereu la el, căci, după îndoieli episodice, recunoscute azi ca benefice, m-am reconciliat cu această sursă de satisfacţii sau de insatisfacţii ale căror consecinţe asupra propriei vieţi lasă întotdeauna urme: orice mare spectacol este o experienţă trăită. Spectatorul din mine s-a construit – pe el însuşi şi biografia lui – pornind de la această „a doua viaţă11, viaţă petrecută în sălile de spectacol, aproape de scenă, aproape de actori, cu toate că deplângea uneori carenţele mnemonice ale teatrului, imposibilitatea unei reveniri, inevitabila dispariţie. Prezenţă şi evanescenţă, iată provocarea căreia spectatorul trebuie să-i facă faţă. HI poate reînvia unele experienţe trecute, dar nu se mai poate confrunta niciodată în mod direct cu acest „patrimoniu imaterial11 al cărui legatar implicit devine, fără a putea totuşi nici să-l conserve, nici să-l transmită intact. Un motiv ca să iubească sau să nu iubească teatrul…

Scena îşi împlineşte menirea „în prezent" – lucru ştiut şi la care vom reveni deseori –, dar nu poate func

ţiona corect decât în „prezenţa11 mea, a spectatorului.

Noi doi, ea şi cu mine, suntem legaţi printr-o relaţie dublă, reciprocă şi, fără a beneficia neapărat de un statut paritar, ne suntem indispensabili unul celuilalt, suntem indisociabili. Sala este „umbra scenei11, iar noi ştim, din frumoasa poveste a lui Peter Schlemil, de câte primejdii este pândit omul care şi-a pierdut umbră.

Eu, ca spectator, împreună cu atâţia alţii ca mine, devin umbră a spectacolului, umbră proiectată a scenei. Lumina ei îi procură spectatorului cufundat în obscuritate acea seducătoare încântare resimţită de orice fiinţă căreia îi place să se refugieze în anonimatul protector al întunericului şi să ferească de ochii lumii secretul unei relaţii erotice pe care, ce e drept, nu o domină, dar în care este totuşi partener. Spectatorul participă la acest „efect de umbră11 proiectată, pe care scena îl provoacă în numele unei dorinţe împărtăşite. Şi atunci îşi aminteşte un vechi adagiu, atât de potrivit pentru a-i defini starea şi condiţia:

„Dacă vrem să trăim fericiţi, trebuie să trăim ascunşi".

Umbra îl învăluie şi îl protejează!

Motivului artaudian al „teatrului şi al dublului său".

I-l vom prefera aici pe acela al „scenei şi al umbrei sale". De ce? Fiindcă dublul comportă ideea unei parităţi, a unei echivalenţe, a unei repetări a aceluiaşi element, în vreme ce umbra trimite, fără îndoială, la o legătură permanentă, dar bazată pe o diferenţă în privinţa regimului de prezenţă, ca şi în privinţa materialităţii, pe un ecou al *aceluiaşi*, şi nicidecum pe indiscutabila lui asimilare. Sunt „umbra" scenei, nu mă pot, cu siguranţă, disocia de ea, dar totodată nu sunt dublul ei perfect, sunt *altceva* decât ea! Suntem diverşi şi… inseparabili! Relaţie subtilă şi perversă, după cum o descrie Evghenii Şvarţ, autor proscris al epocii staliniste, în textul său celebru, pe atunci interzis, intitulat Umbră. „Umbra" era aici supraveghetorul vigilent, agentul care nu te scăpa din ochi, poliţaiul a cărui misiune era aceea de a nu se dezlipi nicio clipă de stăpânul său în carne şi oase. Precum noi, spectatorii, ţintuiţi în fotoliile sau pe băncile noastre… De câte ori n-am avut conştiinţa clară a statutului meu ambiguu?

În egală măsură necesar şi incert!

Ataşamentul sau indiferenţa faţă de teatru se pot manifesta nu doar ca două poziţii ideologice care îi despart la modul concret pe partizanii teatrului de adversarii lui, ci şi ca două înfruntări concrete ce intervin adesea în câmpul propriu-zis al teatrului, tot aşa cum două ramuri ale aceluiaşi copac cresc în direcţii contrare şi au un aspect complet diferit. De astă dată, controversa este mai curând internă, dar nu mai puţin intensă: o relaţie amoroasă e pusă la grea încercare!

Artistul şi spectatorul au atunci posibilitatea să opteze, simţindu-se mai aproape de o atitudine decât de alta.

De fiecare dată însă, pe fondul recunoaşterii teatrului ca artă.

2. Uman, prea uman

Celebrul titlu al lui Nietzsche pare să indice cu exactitate principala cauză a iubirii/neiubirii teatrului, identificând-o în materialul însuşi cu care lucrează acesta: el e apreciat sau repudiat în numele „umanului" sau al „prea umanului*! Iată sursa discordiei!

Gordon Craig nu va înceta să protesteze vehement împotriva trupului de carne şi de sânge al actorului, împotriva acestor materii perisabile, contrare materialelor nobile ale statuarului, marmura sau bronzul…

materiale rezistente, nesupuse eroziunii, materiale ce sfidează degradarea, înfrâng efemerul corpurilor şi permit evitarea accidentelor cărora acestea le cad mult prea des victime. Craig intentează procesul „prea umanului", acuzându-l de o revoltătoare slăbiciune. El vrea să-l elimine cu orice preţ, pentru a instaura autoritatea acelei frumuseţi durabile pe care statuarul a obţinut-o de atâtea ori, oferindu-ne exemple strălucite, de o perfecţiune greu de atins şi de depăşit scenic. Numai că, pentru a ajunge la această desăvârşire, preţul ce trebuie plătit este sacrificarea „umanului"…

Să nu ne grăbim totuşi să condamnăm gândirea profetului englez! „E şi un dram de minte în nebunia lui", cum spunea suspiciosul Polonius atunci când încerca să-i pună un diagnostic lui Hamlet. Ne-am putea, într-adevăr, întreba dacă nu cumva Craig şi-a exagerat lă

atacurile la adresa „umanului11 doar dintr-un impuls polemic excesiv, cum se întâmplă deseori în acest gen de cruciadă. Oare n-a devenit el un al doilea

Savonarola, călugărul fanatic, tocmai pentru că, iubind pătimaş teatrul, a fost exasperat de prea marea dependenţă de „uman" a acestuia? „Acuzarea" şi „apărarea".

coexistă la Craig în chipul cel mai firesc.

De ani îndelungaţi, Monique Borie îşi consacră cercetările tendinţelor de a apropia tot mai mult actorul de statuie, constantă recurentă la numeroşi artişti. Aceştia îşi întemeiază aspiraţia nu pe respingerea umanului, ci pe supunerea lui, menită să conducă la acel splendid miracol al „materiei care se însufleţeşte", propriu atâtor practici magice. Dacă teoria lui Craig rămâne la nivelul unui orizont de aşteptare, întreţinut de repulsia lui faţă de „prea omenescul" trupului în teatru, practica multor altor regizori moderni trădează dorinţa

acestora de a domina şi a controla corpul actorului pentru a-l extrage astfel din contingent, a-l elibera din chingile cotidianului şi a-l înscrie pe traiectoria devenirii lui ca pură *formă*. Căci nu există nimic mai frumos, spun ei, decât alianţa dintre mobilitatea unui corp mereu remodelabil, deci incert, şi neclintirea certă a statuii: logodna clipei cu durata. Refuz al neprevăzutului şi iubire neţărmurită a tot ceea ce încremeneşte în timp, fără a sacrifica însă freamătul vieţii în carnea şi în sângele actorului. Cum aş putea să nu amintesc aici de statuia, devenită emblematică în

Polonia, a unui Christ istovit, reluată de Grotowski ca model al protagonistului său din *Prinţul constant*. Şi cum să nu mărturisesc emoţia care m-a cuprins într-o noapte la Wroctaw, când, în timpul unei plimbări pe ninsoare prin insula oraşului, am dat din întâmplare peste statuia ce mi-l evoca pe Prinţ, tot aşa cum, altă dată, l-am regăsit pe interpretul lui într-o cafenea italienească, uşor ameţit, dar în aceeaşi postură christică?

De fiecare dată, hazardul mi i-a scos în cale pe amândoi: actorul şi statuia în fascinanta lor simbioză! Provocare a unei duble iubiri: şi pentru actor, şi pentru statuie! Cu neputinţă de despărţit!

Adesea, în muzee sau, într-un cadru mai intim, acasă la mine, contemplu îndelung statuetele sacre;

ele par să imobilizeze trupurile în atitudini extreme, supraomeneşti, ce convertesc realmente clipa în eternitate. Şi atunci am sentimentul că mă aflu dinaintea unor reprezentări fizice în care fiecare dintre protagonişti pare a fi un actor ce depăşeşte incertitudinile umanului, rămânând totodată profund uman. Iată, îmi zic, cum ar fi spus şi Craig, teatrul care a atins desăvârşirea! Teatrul care transcende omenescul, fără să-l excludă totuşi… teatrul sculpturii, unde trupurile vorbesc întocmai ca şi oamenii vii, deşi golite de organe şi scutite de riscurile pe care le implică accidentele şi neprevăzutul vieţii! în faţa lor, strigătele de protest ale adversarilor umanului se sting, căci, de data asta, aceştia nu mai au cum să se revolte împotriva… prea umanului! Aşa se explică şi predilecţia evidentă pentru marionete şi manechine care, de la Maeterlinck la

Kantor, a traversat secolul precedent: o încercare de a salva teatrul, de a renunţa la cel tradiţional şi de a propune un altul, *diferit*, unde vizibilul va deveni vizibil nu datorită *omului*, ci unor siluete *fabricate de om*.

La rândul lui, teatrul lui Robert Wilson e o confirmare a acestei căutări încununate de succes: actorul nu se mai lasă închis în carapacea sufocantă a omenescului! El se metamorfozează în sculptură… vie.

Iată cum paradoxul lui Wilson se face ecoul revoltei lui Craig! Amândoi au detestat profund „prea omenescul". Amândoi au decis să rămână în acea zonă a artei refractară la abuzul de „omenesc". Şi, de acolo, să privească indignaţi dezgustătoarea viermuială a corpurilor şi a chipurilor rebele, nesupuse canoanelor de rigoare şi de armonie ale artelor plastice! Ei nu se proclamă „neiubitori" de teatru, ci, pur şi simplu, adepţi ai unei alte versiuni a acestei „iubiri". O iubire contrariată, agasată de felul de a iubi al altora, dar totuşi iubire… căci şi unul, şi celălalt aspiră nu la demolarea teatrului, ci la perfecţionarea lui. Aspiraţie nesubordonată „umanului"…

La polul opus, Artaud va erija „prea umanul" în virtute supremă, justificare şi raţiune de a fi a teatrului.

Apostol al corpului şi al energiilor concentrate în el.

Artaud va pleda pentru sacralizarea acestuia în numele miraculoasei lui capacităţi de a surprinde şi de a stabili cu uşurinţă comunicarea. Contestându-l punct cu punct pe Craig, Artaud militează pentru revenirea pe scenă a unui corp deopotrivă neîmblânzit şi supus, scopul vizat fiind descătuşarea energiilor şi ordonarea lor în „hieroglife".

Această radicală înfruntare a contrariilor stă la baza

„Controversei" teatrale care îşi va revela astfel extremele, făcând să coexiste oroarea de uman şi preamărirea acestuia. Două poziţii la fel de excesive… în favoarea umanului şi împotriva prea umanului! Iar între ele, un al treilea termen, liniştitoare sinteză generalizată cu rapiditate, cea a acceptării stanislavskiene a actorului cu datele sale naturale, organice, pe care e invitat să le exploateze moderat, fără niciun fel de excese! Dublu al omului real, acest actor va constitui centrul şi ţinta scenei moderne, scenă organizată rând pe rând în funcţie de viziunea fiecăruia dintre membrii triadei Craig – Artaud – Stanislavski.

Teatrul face din corpul actorului şi din misterul

„Prezenţei" motivaţia fundamentală a existenţei sale ca artă. Căci el aduce în felul acesta o incontestabilă dovadă de adevăr, adevăr care îi este organic constitutiv, îmi amintesc că am văzut într-o seară,

pe zidul Circului de Iarnă, un afiş ce anunţa participarea „de-adevăratelea", adică în carne şi oase, reală, efectivă, a unei vedete de televiziune. Să iubeşti teatrul înseamnă să-i iubeşti şi pe actori… aceste fiinţe umane prezente pe o scenă, aceste fiinţe expuse tuturor privirilor şi descoperite treptat în însăşi intimitatea lor, oameni mai presus de omenescul banal… de altminteri, Antoine

Vitez îşi intitula chiar aşa unul dintre editorialele sale din revista Teatrului Naţional de la Chaillot: *Să ne iubim actorii*. Declaraţie care mi s-a părut atunci vorbărie goală, o platitudine clamată patetic de un tribun demagog! Mulţi ani mai târziu, adevărul de netăgăduit al acestui îndemn mi-a prilejuit o veritabilă revelaţie:

să iubeşti actorii este dovada că iubeşti teatrul. E limpede ca lumina zilei! Să-i respingi ar însemna fie că ai oroare de teatru, fie – ipoteză plauzibilă – că îţi doreşti un „altfel de teatru", din care să lipsească umanul în accepţia sa imediată şi concretă. Ceea ce nu ne-ar conduce neapărat spre „inuman", căci nu ar fi vorba decât de alegerea unui alt mijloc de comunicare cu acea masă de oameni care formează publicul.

Păpuşile uriaşe din „Bread and Puppet" (trupa lui
Peter Schumann), în anii '70, sau roboţii lui Ozira

Hirata adoptă, la distanţă de treizeci de ani, acelaşi drum ocolit ce-şi propune să se dispenseze cât mai mult de suportul elementului uman, fără să renunţe totuşi definitiv la el.

Dincolo de ceea ce comportă ca omenesc încarnarea unui personaj şi interpretarea unui rol, umanitatea actorilor seduce prin surprizele pe care ni le rezervă.

Adversarii „prea umanului 1 le disprețuiesc; oponenţii lor însă pândesc cu aviditate „romanescul" prezenţei unui comedian, toate acele „mici scăpări" pe care regia nu le poate controla şi care îi permit spectatorului să întrezărească *omul* din spatele actorului-interpret, omul cu ochii înceţoşaţi de lacrimi, cu eleganţa nestudiată a felului în care îşi mişcă sau îşi odihneşte mâinile, cu surâsul atât de personal, pe scurt, toate acele detalii care, dezvăluindu-ne *realitatea* intimă a unei fiinţe, ne reconciliază cu ea, cu viaţa în general… Nu e vorba nicidecum de vreo influenţă explicită, directă, a biografiei interpretului asupra rolului, de recursul la persoana întâi acolo unde, pentru rol, ar fi fost mai potrivită persoana a treia; nu, e vorba doar de acele tresăriri ale corpurilor, de freamătul lor aproape imperceptibil, pe care spectatorul

din mine se bucură să le sesizeze, încredinţat fiind că e singurul beneficiar al observării lor. Graţie acestor amănunte, o legătură privilegiată, personală, fără îndoială măgulitoare, dar iluzorie, se înfiripă între privitor şi cel privit. Şi atunci, în grota întunecată a sălii, spectatorul nu mai visează la statui care prind brusc viaţă, ci la fiinţe în carne şi oase care se confesează, trădându-şi umanitatea dincolo de rol şi de ficţiunea de pe scenă. HI nu mai deplânge „umanul", ci, dimpotrivă, se delectează descoperindu-l. Nu atât în calitate de *voaior* ilicit, cât mai degrabă ca fiinţă sedusă de aceste particularităţi individuale ce transpar datorită „omenescului" unui actor nesupus regulilor, refractar la expresia impersonală, mesager al unor discrete mărturisiri. E ceea ce ne dăruieşte actorul care, în momentele sale de „har", e mai mult decât un actor, în numele unor asemenea clipe, noi, martori vrăjiţi, ne alăturăm celor ce apără teatrul tocmai pentru aceste

„Străfulgerări"... mai mult decât omeneşti! Dar pentru asta trebuie să accepţi să-ţi dedici viaţa teatrului, sacrificiu pe care refuză să îl facă adversarii lui. Protestele acestora vin din afara fiinţei lor lăuntrice, se sprijină nu atât pe o experienţă trăită, cât pe o ideologie, pe o definiţie şi pe un program.

3. Oare trupul gândeşte?

În trupul actorului, carnea nu este doar „tristă", ca să-l parafrazăm pe Mallarmé, ci, afirmaţie neîncetat repetată, ea este şi obtuză, nătângă. Opacitatea ei înceţoşează cuvintele, le face mai greoaie, povara ei striveşte gândurile, împiedicându-le să-şi ia zborul.

Iată ce cred toţi cei care, dispreţuindu-i pe actori, preferă prezenţei acestora, mult prea „carnală", acea indeterminare a textului dramatic care le acordă libertatea de a-şi construi propriile reprezentări ale personajelor.

De la bun început, o atare obiecţie pare uşor de combătut. Prin însăşi natura sa, teatrul lasă în seama actorului suprimarea golurilor şi limpezirea incertitudinilor textului, iar el se achită de această sarcină cu ajutorul trupului său, solid sau fragil, rigid sau suplu. Actorul nu e decât o ipoteză efemeră, desigur, dar o ipoteză propusă de regizor comunităţii reunite a spectatorilor, şi nu doar o ipoteză personală, solitară, imaginată între pereţii unei camere pe care nu ne decidem să o părăsim pentru a merge la teatru. Ipoteză individuală pe care nu o împărtăşim cu nimeni altcineva, ipoteză plăsmuită într-un laborator privat, ieşită din fantezia unui cititor căruia îi place să-şi anime

creaturile fictive pe suprafaţa imacuiată a ecranului său mental. Fantome descărnate. Actorii le-ar da un corp şi un chip, dar, protestează unii, le-ar închide astfel în corsetul unui contur precis, ar limita imaginarul suscitat de ficţiunea citită.

Să nu ne pripim însă şi să nu condamnăm cu atâta severitate „trupul greoi şi nătâng11. Să recunoaştem că el poate aduce prejudicii rolului atunci când distribuirea actorului ne pare greşită, când realitatea lui fizică – voce, greutate corporală, priviri, gesturi – vine să se interpună între rol şi mine, spectatorul, adică o fiinţă ce se aşteaptă să vadă pe scenă întrupări veridice.

Dacă asta nu se întâmplă, sunt dezamăgit, le dau dreptate detractorilor „cărnii11 şi admit că ea e, într-adevăr, stupidă. Regret atunci profund că lucrurile stau aşa şi, plin de amărăciune, nu mai doresc altceva decât să părăsesc cât mai repede sala, eu, îndrăgostitul de scenă!

Da, dar de o scenă care îşi respectă promisiunile, îmi spun în gând, încercând să evit astfel ralierea la tabăra opozanţilor ireductibili. Refuz doar punctual, trecător, revoltă iscată de o eroare şi o decepţie de care se face vinovat un corp oarecare, nu Corpul, acel Corp emblematic al actorului.

Pe scenă, corpul poate produce idei doar atunci când e imprevizibil, când ne contrazice aşteptările, când deranjează şi perturbă, deschizând o fereastră spre necunoscut. În acest sens, vechiul concept al *emploi*-ului e astăzi abandonat tocmai pentru că el servea, datorită stereotipiei lui, la umplerea „golurilor11

unui erou de ficţiune de către corpuri „specializate11, programate şi formatate dinainte: june-prim, subretă…

Reziduuri ale *emploi*-urilor persistă încă, dar acum

„Carnalul" (cum se întâmpla, de altfel, şi odinioară în cazuri excepţionale) seduce prin aportul lui – supliment neaşteptat – la întruparea scenică a fiinţei textuale.

Trupul care gândeşte este trupul capabil să producă acest „efect de surpriză", individualizată graţie unei prestaţii ce derutează, căci ne tulbură în obişnuinţele noastre, în prejudecăţile noastre, în rutina noastră de spectatori. Prezenţa „gânditoare" a trupului e rodul acestei tulburări. Emoţie a apariţiei. Freamăt al simţurilor. Şi asta fără participarea conştientă a actorului: el e doar purtător de poezie. Aura luminoasă a lui Gerard

Philipe sau senzaţia de oboseală vecină cu lehamitea pe care o degajă Philippe Clevenot, stângăcia Angelei

Winkler sau aerul autoritar al lui Bruno Ganz, ochii parcă veşnic aburiţi de lacrimi ai Isabellei Huppert sau silueta lui Ryszard Cieslak… tot atâtea discursuri implicite. La aceşti actori, trupul îmbrăţişează gândul, iar gândul îşi poate astfel împlânta rădăcinile în carnea trupului. Trupul e creuzetul de care beneficiază spectatorul, căci acum fantoma personajului încetează să mai fie pentru el o simplă proiecţie, căpătând o consistenţă reală şi prilejuindu-i o nesperată întâlnire, graţie acestui intermediar, actorul, dispus să-şi taie din trup „o livră de carne”! Dar dacă actorul este un dublu al lui Antonio, „fiinţa al cărei rol e acela de a fi tristă”.

şi căreia i se cerea „livra de carne”, noi, spectatorii, suntem oare nişte Shylock? Eu nu vreau moartea actorului, desigur, dar îi cer, pentru scurtă vreme, o parte din trup. Nu vreau să curgă sânge, cum decide Porţia, dar vreau să-mi dăruiască ceva din carnea lui, fie şi doar „o livră”… E preţul ofrandei aduse personajului de către actor, iar ea e infinit superioară oricărei ficţiuni descărnate.

Într-o dimineaţă, în faţa intrării actorilor, interpretul lui Gaev, bietul Şerban Ionescu, nu reuşea să se facă auzit; el le-a cerut atunci celor de faţă să facă linişte, invocând faptul că „de data asta avea şi el, în sfârşit, ocazia să nu vorbească cu cuvintele altcuiva”. Remarcă esenţială, pe care aveam să o formulez şi eu când un prieten operator perfecţionist, Viorel Sergovici, nu înceta să-mi ceară, pentru un film de televiziune, să reiau, iarăşi şi iarăşi, replicile filmate: „Să ştii că eu nu sunt actor şi că vorbesc cu cuvintele mele”. Da, cuvintele pot fi ale altuia, trupul însă nu, el nu e niciodată împrumutat. Trupul răscumpără actorul, e cauţiunea pe care acesta o plăteşte scenei, o cauţiune pe care suntem solicitaţi să o evaluăm. Când acest trup vorbeşte, se înfăptuieşte miracolul, logodna materiei cu harul. Actorul ne apare ca un Ianus bifrons graţie căruia o absenţă şi o prezenţă se contopesc pe durata unui spectacol. Căci apoi realitatea corpului se retrage şi sfârşeşte în cenuşă, în timp ce irealitatea ficţiunii îşi reintră în drepturi, aşteptându-şi următorii vizitatori, acei artişti gata oricând să plătească preţul, „livra lor de carne11. În ceea ce-l priveşte pe spectator, el se poate refugia în text, visând la „trupul 11 ce va veni într-o bună zi… ca să dea strălucire textului sau să-l

„Handicapeze11, cum spune atât de plastic tânăra generaţie. O

asemenea incertitudine rămâne consubstanţială teatrului, în accepţia sa moştenită de la greci şi contestată astăzi pe alocuri. Absenţă/prezenţă – iată cuplul ce poate fi disociat, în funcţie de epocă şi de artişti, în beneficiul exclusiv al unuia sau al altuia dintre termeni. Cuplu binar, mutilat de orice rupere abuzivă, căci în teatru plăcerea provine din alianţa vorbelor lipsite de carne cu carnea care vorbeşte. Din alianţa a ceea ce preexistă cu ceea ce se actualizează.

Nici „teatrul de cameră", nici „improvizatorii" nu pot înlătura decât temporar sau strict individual pactul fondator al verbului ce devine trup. Verb străvechi sau venit de altundeva, trup prezent azi, aici, pe scenă – acesta este soclul pe care se înalţă teatrul!

4. Artă sau divertisment

Orice abordare a teatrului se situează sub semnul unei incertitudini generatoare de interogaţii, de îndoieli ce interzic orice opţiune categorică (aceasta implicând riscul reducţiei abuzive ori pe cel al renunţării la permanenta pendulare între extreme, atât de iubită de unii, atât de detestată de alţii). Aşa se justifică seria întrebărilor propuse aici, a ipotezelor schiţate şi a răspunsurilor rămase în suspensie! S-a spus deseori că tot ceea ce este viu se distinge prin incapacitatea organică de a se lăsa redus şi reglementat: viul se mişcă, se agită, scapă oricărei sistematizări. Slăbiciune şi, totodată, seducţie a teatrului! Oare ce este el: artă sau divertisment?

Teatrul grec sau, mai târziu, reprezentaţiile cu caracter religios (Misterele sau Miracolele medievale) cultivau impactul sacrului asupra spectacolului, sacrul mijlocind accesul la o dimensiune decisivă pentru rolul acestuia de liant al comunităţii. Raritatea unor astfel de evenimente sau reluarea lor ciclică, conform unei programări stricte, întreţineau efervescenţa acestor prestaţii scenice. Teatrul european din secolele următoare va renunţa la acest mod de funcţionare;

profesionalizându-se, el va căuta locuri apte să asigure exploatarea repetitivă, în serie, a spectacolelor, bazată pe principiul producţiei efective şi regulate, destinate marilor oraşe. Londra, Paris sau Veneţia… numai că – toate reiatările din epocă o confirmă – statutul unei asemenea activităţi va rămâne multă vreme ambiguu, ea ţinând deopotrivă de artă şi de distracţie, contopite într-un amestec impur, dar inextricabil. În funcţie de preferinţele şi de rangul său, fiecare spectator privilegia una sau alta dintre cele două dimensiuni, decidea el însuşi statutul reprezentaţiei la care se ducea să asiste.

Hamlet preţuieşte virtuţile filosofice ale teatrului, artă care se bucura, dar din motive complet diferite, şi de aprecierea „plebei", ca să reluăm termenul peiorativ prin care prinţul desemna publicul needucat, zgomotos şi grosolan. La Veneţia, în teatrele publice.

„Oameni de rând", care stăteau în picioare chiar la marginea scenei, se învecinau cu ambasadori şi cu aristocraţi, căci teatrul izbutea să satisfacă gusturile şi pretenţiile tuturor, „gloată" sau „nobilime". La Paris.

„Eleganţii" şi „rafinaţii" vremii se plimbau pe scenă dându-şi aere de mari seniori, în sală domnea o zarvă de nedescris ce nu se potolea nicio clipă, iar în loje îşi etalau bogăţia şi farmecele exponenţii celor pe care

Thorstein Veblen va avea intuiţia să-i reunească sub inspirata denumire de „clasă a celor lipsiţi de orice griji", a „petrecăreţilor". Da, teatrul era deopotrivă divertisment şi artă. Proporţiile variau, dar niciunul dintre termeni nu dispărea pe de-a-ntregul. Amestecul, impuritatea sunt surse ale vitalităţii! Principiu de care vârsta de aur a teatrului nu poate fi disociată! Dar sunt şi surse ale atâtor diatribe şi sancţiuni pe care el a fost nevoit să le îndure. Nici redus la un simplu lăcaş al desfătărilor trupeşti – culinare, alcoolice sau erotice nici exclusivist ca un salon frecventat de o societate aleasă şi ţinut departe de ochii comunităţilor populare, teatrul se hrănea din dubla lui natură! Temelie a mitologiei sale!

Lucru pe care n-ar fi trebuit să-l uite cei ce, la începutul veacului trecut, nu mai conteneau să-l jelească, deplângându-i puterea pierdută, declinul flagrant şi apropiata dispariţie, ale căror semne de netăgăduit erau, în ochii lor, sălile de spectacol tot mai goale, după ce, în secolul al XIX-lea, ele atrăseseră un public numeros, însufleţind astfel viaţa oraşelor. Căci teatrul, spaţiu popular sau spaţiu social – o atestă romanele lui Balzac şi Dickens –, era un spaţiu comunitar şi atractiv, dar numai în măsura în care se dedica prioritar divertismentului. Fapt pe deplin confirmat de entuziasmul cu care erau întâmpinate la Paris spectaculoasele şi palpitantele melodrame de pe celebrul

Bulevard al Crimei sau de succesul trupelor italieneşti în întreaga Europă. Putem constata, încă de pe atunci, începutul unui dezechilibru: acolo unde arta se retrage, triumfă divertismentul. Partizanii sau adversarii teatrului se definesc prin raportarea la seismograful sensibil pe care îl constituie statutul său dublu, ce variază

în funcţie de numeroşi parametri. Reunirii (artă *şi* divertisment) îi va succeda alternativa (artă *sau* divertisment)!

Căci, odată cu impunerea regizorului ca factor esenţial în elaborarea spectacolului, accentul va fi pus cu precădere pe valoarea artistică a reprezentaţiei, iar înclinaţia spre divertisment se va atenua vizibil. De data aceasta, sensul mişcării se inversează, eforturile vizează integrarea teatrului în „sistemul artelor11, cu tot ceea ce ea comportă ca atitudine, de la voluntarism la rezerva prudentă. Craig se îndoieşte, Stanislavski crede, Meyerhold se străduieşte, Reinhardt ezită, Copeau se încăpăţânează… priorităţile se schimbă. Regizorul formulează şi impune exigenţele „teatrului de artă”:

consecinţa este eliminarea divertismentului şi preeminenţa artei! Se deschide o nouă eră, se anunţă o operaţie de purificare, cu toate efectele discriminatorii decurgând de aici. Câmpul practicii teatrale se îngustează: devenit „artă” – problematică, ce-i drept –, teatrul se disociază de „divertisment” – şi el problematic!

De acum înainte, teatrul va fi iubit în numele noului său statut, la care vor subscrie şi viitorii lui adepţi. Sau va fi repudiat şi chiar abandonat din cauza aceluiaşi nou statut şi a pretenţiilor lui! Iată originea schismei care separă, în Franţa, teatrul privat de cel public, a fracturii dintre „teatrul epic” şi „teatrul culinar” (cum zice Brecht), a sciziunii dintre „teatrul mortal” şi „teatrul imediat” (cum zice Brook). În numele „cerinţelor unui anumit public”, Brook va încerca să reducă proporţiile scindării; Grotovski, dimpotrivă, se va strădui să o accentueze. Mnouchkine va încerca să o depăşească, iar Vitez va căuta acel mijloc miraculos capabil să realizeze imposibila unitate, intangibilul ideal: „un teatru elitist pentru toţi”. Un „teatru de artă popular”, tentativă care nu i-a reuşit decât lui Vilar. Dar, chiar şi la el, oare „divertismentul” a supravieţuit într-adevăr?

Intransigentul Claude Regy a înclinat balanţa de partea artei; Jérôme Savary s-a declarat vreme îndelungată un adept convins al „divertismentului”. Două poziţii extremiste vizibil opuse, care divizează, dezbină, determină opţiuni incompatibile, imposibil de reconciliat. Dar, în acelaşi timp, opţiuni la fel de plauzibile, amândouă, pentru această artă a contradicţiei care este teatrul. Aşadar, ce este teatrul, divertisment sau artă?

Nu e niciuna, nici alta pe de-a-ntregul, e câte ceva din fiecare. Aşa se explică, de altfel, dispreţul unora şi iubirea altora. Cei ce îl

detestă îi reproşează lipsa de precizie a termenilor coprezenţi: arta e incertă, iar divertismentul se poate dovedi tenace, uneori chiar îndărătnic. Ceilalţi, în schimb, salută dubla lor prezenţă şi elogiază această coexistenţă. Primii reclamă radicalitatea alegerii, oponenţii se mulţumesc cu asocierea reciproc benefică a artei cu divertismentul, reciprocitate nemaiîntâlnită niciodată şi nicăieri altundeva.

Relaţia cu teatrul nu poate fi definită în absenţa acestei confruntări. Răspunsurile la întrebarea „Ce este teatrul?" vor fi însă întotdeauna variabile, modulabile, căci, cu excepţia câtorva cazuri individuale de menţinere obstinată pe o anumită poziţie, fiecare va adopta o atitudine determinată de identitate, clasă socială sau vârstă. Teatrul de artă îi plictiseşte pe cei ce se aşteaptă numai la distracţie; invers, divertismentul îi face să strâmbe din nas pe amatorii de artă pură. Iar eu, aidoma evreului „belgian" rămas singur pe linia de demarcaţie dintre flamanzi şi valoni, mă uit şi într-o parte, şi în cealaltă şi mă întreb îngrijorat cum să salvez divertismentul când arta ameninţă să îl sufoce şi cum să regăsesc arta când talazul divertismentului riscă să o târască în larg. Cum să alegi, când pentru tine teatrul este, prin însăşi natura lui, deopotrivă artă şi divertisment? Un adevărat nod gordian. Care nu are însă nevoie de un Alexandru brutal pentru a-l tăia, ci de un artist subtil pentru a-l salva. Pentru a-l proteja şi cultiva.

5. Lui nu-i lipseşte nimic

Remarcă pertinentă: orice artă se distinge prin ceva ce-i lipseşte. O lipsă proprie ei, care o particularizează şi o defineşte, o lipsă care îl invită pe cel ce o frecventează – fie doar pentru a o consuma, fie pentru a o practica efectiv – să o integreze şi să o depăşească.

Prin această lipsă, prin această *absenţă*, arta se deosebeşte de viaţă. Pictura nu poate accede la mişcare, muzica la imagine, literatura la încarnare… Parţial invalidă, fiecare artă încearcă să-şi învingă handicapul, afirmându-şi tocmai prin aceasta specificul. Acest efort ne atrage şi ne provoacă să-l continuăm noi înşine în faţa operei pe care o abordăm. Când ascult muzică, urmăresc succesiunea sunetelor propuse, acompaniindu-le sau nu – în funcţie de vocaţia mea – cu imagini sau cuvinte. Acompaniament câtuşi de puţin imperativ, dar posibil, căci deseori arta, o artă anume, prin lipsa care o caracterizează, trezeşte în consumatorul ei ambiţia de a suplini personal deficitul în cauză.

El compensează acest deficit prin propriul său aport, din dorinţa de a restabili viaţa în întregul ei, în complexitatea ei sacrificată, diminuată de artă. Nu e vorba aici de căutarea unor „corespondenţe", ci de un proces interior, secret, de o participare uneori inconştientă. Privesc un Matisse şi deodată, venită de nu se ştie unde, o melodie anonimă începe să răsune în mine... Cel mai adesea opera îmi e de ajuns aşa cum e, dar asta nu mă împiedică să spun că ea îmi place tocmai pentru golul pe care nu încerc să-l suprim, fiindcă el mă seduce: suprasaturat de imagini, mă refugiez în acordurile unei orchestre; exasperat de zgomotele ce invadează spaţiile publice, îmi găsesc un refugiu în muţenia tablourilor sau în frumuseţea cuvintelor. Absenţa este nu numai un deficit, ci şi o soluţie de salvare, o eliberare şi totodată o contestare, prin artă, a vieţii în unitatea ei absolută, neîntreruptă de nicio fisură, oricât de mică.

Dar teatrul? Acestuia nu-i lipseşte nimic. Absolut nimic. Şi totuşi, deseori, căderea lui în dizgraţie se explică tocmai prin această integralitate, prin acest efect de „oglindă a vieţii", viaţă cu care se aseamănă perfect. Ne displace pentru că nu are de suplinit nicio absenţă, nu e afectat de nicio lipsă. Cu ce-aş mai putea contribui eu, ce-ar trebui să mai fac eu, spectatorul, acolo unde arta sau pretinsa „artă a teatrului11 ia chipul şi înfăţişarea vieţii în întreaga ei complexitate? De ce m-ar interesa această dublură a ei? De ce-aş avea nevoie de această „reflectare11 a vieţii? De ce m-aş prinde în jocul amăgirilor? Fugim de teatru tocmai pentru că... nu îi lipseşte nimic. Pentru că nu ne solicită niciun efort de substituţie şi, implicit, nu stârneşte în noi dorinţa de confruntare cu o absenţă, şi nici impulsul de a o suplini. Realitatea e aici, la îndemâna noastră, arta nu, susţin partizanii „neiubirii11 de teatru.

Hamlet, prinţul îndrăgostit de teatru încă din tinereţe, îşi motivează pasiunea prin posibilitatea ce i se oferă astfel de a vedea în acel „spaţiu gol" al scenei elizabetane oglinda care răsfrânge un „concentrat de viaţă", esenţa însăşi a lumii reale. Brook va relua şi îşi va însuşi crezul hamletian: ceea ce distinge teatrul de viaţa adevărată este doar gradul acestei concentraţii.

Refuzând să amputeze viaţa, teatrul pare să o supună, aidoma producătorilor de alcool, unei distilări severe menite să atingă o concentraţie superioară a produsului. Uneori, el sporeşte chiar şi numărul eliminărilor, urmărind să obţină o „tărie" ce arde ca un

calvados normand ori ca o palincă maramureşeană. Pe scenă, viaţa e restituită în totalitatea ei, dar modificată graţie acestei proceduri de densificare ce sfârşeşte prin a-i procura spectatorului aceeaşi plăcere ca un alcool tare. De ce credeţi că e dispreţuit teatrul de bulevard?

Pentru că le serveşte spectatorilor un whisky „light"!

Pentru că, deşi îşi păstrează aparenţele, viaţa nu e prezentată aici mai intens, ci mai simplist, nu te îmbată, ci doar te ameţeşte uşor, diluată cum e de stereotipii comode şi văduvită de contrarii ireductibile.

Aşadar, nu numai că teatrului nu-i lipseşte nimic, dar el aduce şi un surplus, suspect în ochii unora, adevărată „plusvaloare" în viziunea altora. O vitamină care, în momentele de supremă încântare, de exaltare, îi permite spectatorului intrat obosit în sala de spectacol să-şi recapete puterile şi să iasă de acolo revigorat. „Concentrarea vieţii" e contagioasă, ea determină şi o concentrare a energiilor… pe care o resimt ca spectator. Şi când, într-o seară, după *Conferinţa păsărilor*, i-am mărturisit această impresie lui Peter Brook, el mi-a mulţumit, precizând că nu obişnuieşte să facă asta des. Am înţeles atunci că eram fericitul cobai care îi confirma crezul artistic: teatrul este viaţa concentrată care nu se rezumă la scenă, ci îşi desăvârşeşte menirea numai atunci când izbuteşte să contamineze nu atât publicul în ansamblu, ci şi pe fiecare spectator în parte. Această artă colectivă se legitimează în cele din urmă prin efectul produs asupra spectatorului, îndeosebi asupra lui!

Să nu iubeşti teatrul înseamnă să nu simţi această nevoie de „concentrare", de „esenţializare11. Iar când, deşi iubeşti teatrul, nu-ţi place un spectacol, ceea ce te-a decepţionat este, cu siguranţă, lipsa indispensabilului surplus de intensitate. Şi atunci regreţi că ţi-ai pierdut degeaba o seară pe care ai fi putut-o petrece mult mai plăcut în tovărăşia unor prieteni, la o bere, într-o cafenea. Cafeneaua, acest teatru social de substituţie!

6. O lume intermediară

Teatrul, trebuie să admitem, seduce sau generează rezerve pentru că el este… o lume. Pentru că, după cum am mai spus, „lui nu-i lipseşte nimic". Şi pentru că, din pricina absenţei fie şi a celei mai mărunte infirmităţi, naşte incertitudini şi creează iluzii mai numeroase decât oricare altă artă. Dacă unii i-o reproşează, alţii sunt, dimpotrivă, avizi de această uitare de sine pe care o datorează spectacolului,

privesc cu nesaţ la acest „substitut al trăirilor" care, cum spunea Freud, nu implică nici riscuri şi nici teamă pentru propria siguranţă. Graţie acestei „iluzii" fondatoare, teatrul procură satisfacţia „trăirii" unei vieţi *diferite*, dublu aşteptat şi dorit, la care spectatorul poate avea astfel acces. Numai că, replică adversarii, tot iluzia e cea care, permiţându-i spectatorului să se apropie de „umbrele".

artei, îl proiectează într-o lume înşelătoare şi derutantă. Arogându-şi rolul unor juraţi „platonicieni", ei denunţă mirajul amăgitor al scenei, în plasa căruia cade atâta lume. Iată-ne ajunşi chiar în miezul controversei… trebuie sau nu să credem în amăgiri, aşa cum ne îndeamnă Paulina în *Poveste de iarnă*, când dezveleşte statuia ce se însufleţeşte brusc sub ochii noştri? Teatrul e statuia ce prinde viaţă?

Brecht a tras semnalul de alarmă şi a formulat opţiunea polemică: gata cu iluziile! Ştim şi noi că sunt iluzii, dar de ce trebuia să se înverşuneze împotriva lor? Cum de ce? Pentru că resimţise el mai întâi, el, expresionistul în faşă, extraordinarul lor impact, pentru că îi era teamă, tocmai lui, să nu se lase cuprins de vraja lor, târât de valul amăgirilor care inundă scena!

În *Visul unei nopţi de vară*, meşteşugarii care îşi pregătesc spectacolul se tem şi ei ca nu cumva nălucirile şi arătările de tot felul să zăpăcească minţile „doamnelor" – nu ale bărbaţilor, detaliu semnificativ! iar ele, crezându-le reale, să se sperie ori să leşine de frică. La rândul lui, Brecht semnalează pericolul asimilării spectacolului cu un fapt de viaţă, chit că îl plasează în planul lucidităţii politice pe care iluzia scenică ar putea-o afecta. El elaborează chiar şi un catalog complex de procedee destinate să distrugă „efectul de real" al iluziei, pentru a evita astfel orice primejdie de care ar fi pândit spectatorul lăsat pradă unor asemenea mistificări ce i-ar putea perturba simţurile. Căci spectatorul poate fi copleşit, vrăjit, răpit, poate deveni prizonierul scenei! Meşteşugarii lui Shakespeare din

Visul… intuiseră deja amploarea dezastrului, presimţiseră nenorocirile pe care le produce simularea realului. Ca să le preîntâmpine, ei propun câteva strategii de reprezentare, la prima vedere naive: spectatorilor trebuie să li se spună că actorii se disociază de rolul lor, că totul nu e decât un joc, că „leul nu este un leu".

Astfel de precauţii şi de strategii ne apar astăzi ca expresii ale unui prebrechtianism primitiv! Scena se alarmează şi, temându-se de impactul ei, caută să se pună la adăpost denunţându-şi propriile

artificii, derutante şi neliniştitoare. Aidoma unui magician care evită să-şi ducă până la capăt înşelătoria. El continuă să-şi prezinte numerele, dezvăluindu-i, în acelaşi timp, publicului secretul lor. Tot astfel scena, conştientă de confuzia pe care o creează între realitate şi ficţiune, caută să-şi avertizeze spectatorii, bucurându-se totodată, în secret, de puterile ei: i-a făcut să creadă că totul e adevărat!

Teatrul se înfăţişează aşadar că o „lume concentrată" care, graţie dominaţiei iconicului, permite identificarea cu personajul şi desfăşurarea lineară a intrigii;

de la Shakespeare la Brecht însă se impune o nouă viziune asupra teatrului, definită acum prin dorinţa de a-l erija într-o *lume intermediară*, o lume ce pretinde ca perspectiva identificării să fie urmată de denunţarea acesteia, graţie alternării modurilor de comunicare cu publicul şi virtuţilor lor demascatoare. O lume ce mizează pe un soi de du-te-vino între iluzie şi plăcerea uitării de sine resimţită de spectator, pe de o parte, şi bucuria jocului „la vedere", necamuflat ca altă dată, ci, dimpotrivă, asumat, exaltat, cultivat, pe de altă parte. O lume animată de un curent alternativ, unde e interzisă imobilitatea şi unde sunt privilegiate, în schimb, mişcarea, tranziţia: pe scurt, tot ceea ce generează atât satisfacţia datorată jocului şi deconspirării stratagemelor lui, cât şi prezervarea personajului şi a povestirii care ne captivează. În spatele personajului zărim actorul şi devenim astfel martorii încântaţi ai

„Coabitării" lor. Shakespeare intuise corect: meşteşugarii lui ştiau, mai bine decât Hamlet, că teatrul, dacă vrea să supravieţuiască, trebuie să se prezinte ca o

„Lume intermediară". O lume a cărei condiţie de existenţă primordială este tocmai cultivarea acestui *entre-deux*, apartenenţa simultană la real şi la fictiv.

O lume, da, o lume, dar nu şi *o artă* în sensul clasic al termenului!

Cei ce resping teatrul ca „lume concentrată" – sursă de confuzie identitară! – îl acceptă, în schimb, ca

„Lume intermediară"! Căci el încetează astfel să mai întreţină iluzia că ar fi un dublu al lumii reale, deosebit de aceasta doar printr-un grad particular de densificare, pentru a-şi asuma statutul de practică frontalieră, de pasaj de la ficţiune la realitate. De practică ce rămâne legată de lume, fără să renunţe însă la legătura cu arta.

Trebuie să-i dăm dreptate lui Brecht şi să admitem că, deşi şi-a

formulat uneori prea brutal inovatorul său program estetic, el a regăsit spiritul shakespearian al teatrului, acceptându-l ca alianţă a termenilor antinomici *act* şi *joc*. Succesul teatrului lui Peter Brook se explică prin înţelegerea şi exploatarea inteligentă a acestei viziuni. „Teatrul imediat" pe care l-a promovat şi l-a apărat este un teatru unde instabilitatea e interzisă, iar mişcarea alternativă permanent căutată.

Un refren bine cunoscut: actorul nu este ceea ce joacă! Laitmotiv reiterat pentru a-l discredita. Jur că nu sunt ceea ce joc", spune Viola în *Noaptea regilor*, definindu-şi astfel propria condiţie devenită suspectă din pricina înfăţişării sale şi a felului ei de a vorbi: da.

Viola nu e actriţă, dar îşi însuşeşte atributele condiţiei performative a actorului şi îi adoptă stilul. Iar aşa ceva naşte suspiciuni. Actorul care ne înşală, seducându-ne prin identificarea perfectă cu personajul interpretat, nu se autodenunţă niciodată. El încurajează confuzia, lucru apreciat de numeroşi spectatori, căci teatrul devine, în acest caz, vehiculul care le satisface aşteptările ce prind acum viaţă pe scenă, în vreme ce alţi spectatori, dimpotrivă, deplâng tocmai acest bruiaj mistificator. Şi chiar şi atunci când nu sunt indignaţi la culme de obişnuita înşelătorie a încarnării pe care actul teatral o implică, ei nu ezită să-i prefere cealaltă variantă, aceea a actorului care operează într-o „lume intermediară". Actor care cultivă contradicţia, întreţinând alternanţa între „un dram de imitaţie" şi o parţială libertate ludică. El este un agent de legătură al cărui talent constă, aşa cum îşi doreşte Bottom, în aptitudinea de a trece de la un plan la celălalt. Bottom cel redus pentru o clipă la condiţia de animal (măgarul capabil de performanţe sexuale ieşite din comun) face elogiul jocului ca iluzie identificatoare şi totodată ca precauţie securitară: poţi să încarnezi, dar nu ai voie să sperii spectatorul! Ca un actor brechtian *avant la lettre*, el promite alternarea celor două registre, invitându-ne la un voiaj de la unul la celălalt. Bottom le răspunde astfel detractorilor actorului acuzat de înşelăciune, fără a se ralia însă partizanilor declaraţi ai mistificării ca supremă condiţie a teatrului. Bottom shakespearianul şi, mai târziu, Brecht progresistul ne vor invita să călătorim între iluzia înşelătoare şi distanţarea precaută, între plăcerea uitării de sine şi sentimentul de siguranţă dat de jocul „pe faţă", fără ascunzişuri amăgitoare. În această „lume intermediară" care este teatrul, actorul asigură comunicarea între cele două registre şi trecerea constantă de la unul la celălalt. El se plasează în centrul acelui

interstiţiu ce se formează chiar din momentul în care se decide alianţa dintre iconicul şi ludicul scenei. E îngerul ce-şi întinde aripile când spre o parte, când spre cealaltă! Iar noi îl iubim pentru că e când aici, când acolo! Plăcere izvorâtă din incertitudine şi care ne e proprie şi nouă, oamenilor, dar nu la teatru, ci pe marea scenă a lumii. Argument al apărării moderne în faţa imprecaţiilor lansate de vechii detractori: tocmai pentru că e mobil şi „alternativ", actorul se sustrage dominaţiei simulacrului atât de blamat de unii, atât de regretat de alţii. El e un jucător!

7. Unul sau mai mulţi.

Craig a iniţiat polemica referitoare la modul în care se exercită puterea de decizie în teatru, susţinând că, în artă, aceasta nu se împarte cu nimeni: teatrul trebuie să se supună, afirmă el, voinţei unei singure persoane, capabile să aibă o viziune proprie şi să o pună în aplicare. Pentru provocatorul teoretician englez, opera de artă nu poate fi decât rezultatul unei concepţii strict personale, al unei activităţi individuale, rodul muncii unui singur artist care dispune de prerogativele necesare impunerii punctului său de vedere şi realizării propriului act creator. Craig respinge orice producţie colectivă care nesocoteşte această axiomă prealabilă, inseparabilă de un anume cult romantic al artistului, eroul său preferat. El crede cu tărie că orice activitate plurală, de grup, trebuie condusă de un lider a cărui autoritate nu poate fi pusă la îndoială, acesta fiind singurul în măsură să garanteze valoarea artistică a unei producţii scenice. Craig pregăteşte astfel ascensiunea viitorului regizor profesionist, ale cărui prerogative, acumulate treptat, îi vor permite să acţioneze şi să intervină ca unică autoritate, în numele proiectului pe care l-a propus. În caz contrar, nu va deveni niciodată un artist în toată puterea cuvântului, repetă

Craig. Pe drumul indicat de el au apucat-o, într-adevăr, mulţi regizori faimoşi… Primul a fost Meyerhold. Acesta a obţinut puterea absolută şi a reuşit să se impună ca unul dintre cei mai buni regizori croiţi după modelul gândit de Craig, dar contaminat totodată şi de practicile puterii staliniste: dictatură exercitată în numele teatrului şi inspirată de modelul politic! Să fii artist înseamnă să deţii puterea fără să o împărţi cu alţii. Aşa cum credea Craig şi cum făcea despotul de la Kremlin.

Meyerhold confirmă această dublă convingere.

Mai târziu, o serie de creatori apropiaţi de artele plastice – de la Kantor la Wilson sau de la Castellucci la Marthaler – vor reactiva programul estetic al lui

Craig pentru a impune un unic „stăpân11 al scenei.

Spectacolul va purta semnătura lui, aportul celorlalţi rămânând în umbră, în numele deţinerii integrale a deciziei, singura garanţie a înfăptuirii proiectului şi a unităţii lui artistice. La aceşti creatori intervine, de fiecare dată, minimalizarea importanţei colectivului, chezăşie supremă a accesului la *artă*. Opera teatrală se va realiza graţie activităţii unei echipe subordonate *în întregime* artistului care animă şi conduce lucrul. Adepţi ai acestei concepţii, Kantor şi mulţi alţi regizori „artişti".

procedează în consecinţă: vor să creeze Artă sacrificând orice eventuală intervenţie a „colectivului teatral", redus la rolul de simplu instrument. Ei iubesc teatrul, au nevoie de el, se exprimă prin el, dar se desolidarizează de dimensiunea lui pluralistă. Nu acceptă ideea de operă de artă colectivă, preţuind doar opera semnată, asumată de o individualitate creatoare, refractară la tot ceea ce se sustrage acelei ordini unice a cărei garantă este numai ea. De fapt, ei iubesc nu teatrul ca atare (şi în niciun caz teatrul cu mai mulţi autori), ci materia lui, umană, multiplă, vie.

Există, în schimb, o categorie largă de regizori „artizani" pe care teatrul îi atrage tocmai pentru dimensiunea lui colectivă. Aceştia apreciază munca în echipă, o văd ca pe o colaborare cu membrii trupei şi ţin seama de sugestiile venite din partea actorilor. Alcătuind grupuri de lucru, ei resping modelul artistului solitar, preferându-i-l pe acela al creatorului federalist, gen întâlnit – cu o altă anvergură, desigur – printre constructorii de catedrale, a căror activitate presupune, de asemenea, menţinerea unui echilibru între partea ce revine şefului de şantier şi aportul muncitorilor. Aceşti artişti de dată recentă, reuniţi sub denumirea de „scriitori pentru scenă" (*ecrii ains de platecm*), integrează propunerile partenerilor lor, ceea ce nu înseamnă însă că se abat flagrant de la proiectul iniţial. Iată aşadar un alt mod de a iubi teatrul: ca activitate de grup, ca gestionare a multitudinii, ca operă de artă realizată cu participarea întregului colectiv. Spectatorul recunoaşte caracterul unitar al proiectului, fruct al gândirii regizorale, dar se delectează reperând şi contribuţia celorlalţi (îi poate plăcea un decor, o rochie, o pieptănătură…), ştiind totodată prea bine că toate

acestea au fost concepute pe baza unei decizii personale, dar a cărei punere în practică a fost democratic distribuită.

Proiectul *unuia* a fost realizat de *mai mulţi*. „Să creezi o operă împreună cu nişte oameni nu înseamnă că îi vei învăţa să facă ceea ce ştii tu să faci sau ceea ce ai mai făcut. Înseamnă că vei avea nevoie de ei pentru că nu reuşeşti să inventezi singur", afirma recent un animator francez. La rândul său, Valentin Nicolau declara că scrie tocmai pentru că „există intermediari" care preiau şi dezvoltă propunerea formulată de el.

Se cuvine totuşi să precizăm că munca teatrală ca activitate federativă nu are nimic în comun cu virtuţile activităţii colective generalizate, atât de intens propovăduită într-o anumită epocă. Aceasta din urmă era mai degrabă o încercare de a transpune în viaţă utopia politică a autogestionării din anii '60, contrară practicii teatrale bazate pe dialectica, mereu în mişcare, a relaţiei *unu – mai mulţi*, altfel spus, a relaţiei dintre individualitatea liderului şi pluralitatea celor pe care îi conduce. Privilegierea doar a unuia dintre factorii acestei relaţii produce dezechilibre sau afectează grav funcţionarea teatrului. De regulă, teatrul presupune un cumul de contribuţii artistice diferite, de unde şi imposibilitatea de a-l reduce la dominaţia absolută a unei singure persoane. Să însemne oare asta că nu-l mai putem socoti o artă? Sunt destui care o cred. Sunt destui care, pe urmele lui Craig, consideră că spectacolul are, asemenea unei orchestre, un singur dirijor.

Acesta schiţează planul spectacolului, conduce operaţiunile şi dirijează interpreţii. Teatrul implică totuşi şi cealaltă ipoteză, cea a puterii repartizate în mod democratic, prezentându-se astfel ca rezultat al unei activităţi polifonice, ca un fluviu în care se varsă, aidoma unor afluenţi, propunerile diferiţilor parteneri.

Unul sau mai mulţi, aceasta-i întrebarea! Iubim sau nu iubim teatrul şi în funcţie de preferinţa pentru una sau pentru alta dintre aceste variante!

8. Prizonier al clipei

„Sărbătoare a clipei 1 – astfel defineşte Luc Bondy teatrul. Cum am putea însă să nu evocăm şi posibilul revers al acestei definiţii: „blestem al clipei"! Căci clipa pretinde disponibilitate şi vigilenţă, absenţă a unui program şi lipsă de perspectivă. Clipa poate fi oricând ratată: rebelă, ea se poate sustrage atenţiei noastre, poate trece

neobservată, poate chiar dispărea fără să ne dăm seama. Argumente deseori invocate de toţi cei care nu admit să se supună capriciilor imprevizibilului, care nu se încred decât în lucrurile planificate şi deci definitive, care resping efemerul ca pe un afront adus statorniciei. Instinctiv, dintr-un impuls venit dinlăuntrul fiinţei lor, ei refuză exaltarea înşelătoare şi perisabilă a clipei. Structural, Cezanne nu-i putea nici înţelege şi nici accepta pe impresionişti, aceşti revoltaţi contra imobilităţii, aceşti îndrăgostiţi de tot ceea ce este trecător: lumina, timpul, extazul. Lor le plăceau spectacole pe care Cezanne nu numai că nu le frecventa, dar de care nici măcar nu auzise.

Degas e atras de piciorul unei dansatoare care exersează la bară; Toulouse-Lautrec surprinde gesturi fugitive, fixându-le în crochiuri pline de viaţă, din care răzbate parcă hărmălaia de la Moulin Rouge; Renoir pictează fascinaţia pe care o degajă cuplul de spectatori din superbul său tablou *Loja*… şi exemplele se pot înmulţi. Impresioniştii se apleacă asupra teatrului şi protagoniştilor lui în numele acelei atracţii pentru evanescenţa clipei de care Cezanne sau, mai târziu.

Brâncuşi se simt străini, ba chiar se desolidarizează explicit. Arta lor nu are nimic de-a face cu asemenea subiecte frivole! Subiecte „de-o clipă”!

Făcând din prezent condiţia sa supremă, teatrul implică reunirea participanţilor. Suntem împreună şi, împreună, aici şi acum, ne dăruim trup şi suflet jocului, în spaţiul restrâns al unei săli de repetiţii – „asta e insula mea”, spune Mnouchkine –, pregătind un spectacol sortit să aibă, fatalmente, o viaţă scurtă sau privindu-l ca pe o apariţie meteorică. Adoratori şi damnaţi ai clipei. Nu contează că repetiţiile pot dura puţin sau se pot lungi, ele sunt oricum şi pentru totdeauna limitate în timp. De aici şi afirmaţia că, din pricina acestei urgenţe (care a putut fi uneori temperată, dar niciodată abolită), teatrul n-ar ţine de artă, n-ar fi artă.

Acolo unde există trupuri omeneşti, eternitatea e interzisă. Acolo unde există trupuri omeneşti domneşte imperativul urgenţei, al imediatului. Timpul nu aşteaptă;

Iată de ce replica lui Hamlet pe care, fără îndoială.

Brook o iubeşte cel mai mult este „trebuie să fii pregătit?. Adică să fii gata să reacţionezi şi să înfăptuieşti ceea ce se poate înfăptui aici şi acum. Responsabilitate faţă de clipă. Actorul nu o poate evita, căci

atunci s-ar dezice de el însuşi. Iar asta, fireşte, îl îndepărtează de artă în versiunea ei occidentală (creaţia văzută ca proces de fabricaţie lent), ca să nu mai vorbim de Orient, unde un caligrai se pregăteşte ani în şir pentru a trasa, într-o clipă, cu un gest îndelung exersat, circumferinţa perfectă a cercului. „Trebuie să fii pregătit", iar Hamlet se era pregătit… pentru răzbunare, la fel cum actorul e pregătit… pentru joc!

Dar spectatorul? Exigenţa clipei îl marchează şi pe el; teatrul îl somează să răspundă fără întârziere unui apel care îi interzice orice amânare şi îi cere o reacţie promptă. Nu intră cu plăcere în rolul de spectator decât cineva care acceptă bucuros să-şi pună viaţa personală între paranteze pentru a trăi viaţa altora – „prin alţii spre sine", spune Steinhardt –, viaţa din spectacolele care trec şi nu mai revin niciodată aşa cum au fost prima oară. Această implicare îi dăruieşte clipe de fericire, dar îi pretinde şi sacrificii, acceptate, desigur. Responsabilitatea faţă de clipă îl priveşte în egală măsură: trebuie să se ducă la teatru cu orice preţ, orice s-ar întâmpla, dacă nu vrea să regrete mai târziu că a ratat ceea ce nu se poate vedea decât în seara aceea! Căci nu mai poţi revedea *acelaşi* spectacol, aşa cum la muzeu revezi un tablou sau cum la cinema revezi un film. Ca să-l parafrazăm pe Prospero, aici „suntem croiţi din stofa prezentului". Magia teatrului nu durează decât o zi.

Iar ziua aceea e dorită de fiecare spectator, căci numai atunci se desăvârşeşte alianţa scenei cu lumea, alianţă menită să conducă la realizarea a ceva ce numai teatrul poate oferi: „clipa locuită". Să nu uităm însă cât de nesigur poate fi tot ceea ce este viu: hazardul ne însoţeşte pretutindeni. La invitaţia unui prieten, plănuisem o călătorie în Japonia, în perioada când înfloresc cireşii, rudele apropiate ale vişinului, dată fiind pasiunea mea pentru *Livada cil vişini*. Pe punctul de a pleca, primesc din partea lui un mesaj de care îmi amintesc şi astăzi: „Anul ăsta cireşii nu te-au aşteptat".

M-am dus totuşi şi n-am mai găsit, bineînţeles, decât urmele acestei frumuseţi trecătoare! Călcând pe pământul acoperit de flori de sub o boltă umbroasă, am înţeles că nimeni nu poate controla clipa. Că poţi „să fii pregătit", dar că riscul ca ea să-ţi scape printre degete sau să te ocolească persistă. Fericirea absolută constă în experienţa trăirii clipei atunci când e la apogeu, în momentul împlinirii ei trecătoare… dar ea nu se va conforma aproape niciodată unui program, nu va putea fi aproape niciodată „prevăzută". Clipa e plină de surprize: te umple

uneori de fericire, alteori de amărăciune.

Să mergem la teatru înseamnă să răspundem chemării clipei, cu tot ceea ce ea ne poate oferi ca extaz ori cruntă decepţie. Dar nu e oare aceasta definiţia oricărei clipe de dragoste, şi ea întotdeauna imprevizibilă? Roland Barthes vorbea în *Sur Racine* despre

„Clipa" care declanşează „erosul-eveniment". Ceea ce fac oamenii în prezenţa unei astfel de provocări nu e niciodată scutit de accidente neprevăzute, care pot transforma întâlnirea într-o dezlănţuire pătimaşă sau într-un jalnic eşec. Spre deosebire, firește, de celălalt eros, „erosul-proces", cel ce presupune durată, maturizarea sentimentului şi posibilitatea de a drege lucrurile dacă, din nefericire, a survenit ceva supărător.

Când e vorba însă de clipă, ei bine, ori o „prinzi", ori o pierzi pentru totdeauna. Iar pentru asta nu e de ajuns să fii doar „pregătit", mai trebuie şi ca neprevăzutul vieţii să concorde cu cel al spectacolului pentru a asigura ceea ce, în absenţa acestei perfecte coincidenţe, nu va cunoaşte nicicând plenitudinea. În teatru, nimic nu depinde doar de un singur om, reproşul acesta e frecvent. Dar chiar şi asta ne place la el. Ca şi riscul permanent ca imprevizibilul să intervină şi să ne facă seara împlinită sau complet ratată. Aşadar, să ascultăm de vechea deviză *carpe diem*… Ne putem întoarce să revedem o statuie, ea ne aşteaptă, e tot acolo şi e aceeaşi, în ciuda posibilei schimbări care s-a produs între timp în noi, dar, la teatru, „statuia vie".

care este actorul ne convoacă la o întâlnire ce nu trebuie amânată, căci atunci s-ar putea să pierdem ceva ce nu vom mai întâlni niciodată!

9 – Durabil şi provizoriu

Pentru antici, fiecare artă implica ideea de durată.

Chiar dacă operele sufereau distrugeri, chiar dacă se rătăceau sau se pierdeau definitiv, arta ca atare rămânea, în plan mental, intactă: ea rezista presiunii timpului, supravieţuia făuritorilor ei, se înscria în lungul ciclu al Istoriei. Oamenii o iubeau tocmai fiindcă o puteau regăsi oricând! O puteau recunoaşte, se puteau întoarce la ea de câte ori voiau, timp de generaţii! Şi chiar dacă unele creaţii se deteriorau, chiar dacă unele edificii se prăbuşeau, până şi aceste vestigii aveau o poezie a lor (romantica poezie a ruinelor!), poezie ce pecetluia alianţa dintre opera omului şi cea a timpului. Durabilul, aceasta e vocaţia operei de artă! Ideal intangibil pentru teatru, care

lucrează cu o materie vie!

Infirmitate pe care mulţi i-au reproşat-o, în frunte cu

Craig. Fiindcă moare după fiecare spectacol, teatrul nu poate fi considerat artă… motiv al căderii lui în dizgraţie! Motiv al neiubirii.

Explicit sau pe o cale ocolită, regizorii au replicat revendicându-se de la un alt statut, cel al provizoriului, cu tot ceea ce el comportă ca perisabilitate, asumându-şi cu mult curaj condiţia lui efemeră. Metafora teatrului asimilat unui castel de nisip revine frecvent:

poţi să-l construieşti, dar nimic nu-l va putea împiedica să se năruie. Dispariţia naşte regrete, dar tot ea este cea care permite reluarea construcţiei, cu un entuziasm alimentat de încrederea în prezent! Metaforei nisipului i s-a adăugat apoi o alta, cea a scrisului pe ardezie, sortit şi el dispariţiei iminente… Astfel, spectacolul – din care memoria păstrează doar frânturi – se încrede în efemer, în clipă, trăieşte clipa şi cultivă asimilarea acesteia cu viaţa, cu viul. De la durabil, valoare străveche, la provizoriu, valoare modernă, amestec de libertate şi de imprevizibil! Oare n-am putea decela aici o mutaţie specifică zilelor noastre, când ceea ce prevalează este nu atât persistenţa operei, cât valoarea gestului? Gest ţinând doar o clipă, dar o clipă pe care el o iluminează, căreia îi dă strălucire, făcând-o astfel să rămână în amintire, fără ca artiştii să mai aibă, precum odinioară, nostalgia durabilului. Ei îşi asumă provizoriul aidoma unor meşteri zidari ale căror clădiri se vor dărâma curând (ei sunt conştienţi de asta), lăsând însă în locul lor spaţii libere, spaţii ce-şi aşteaptă viitoarele construcţii!

Thomas Ostermeier îndeamnă la o muncă teatrală prelungită şi asiduă, căci ritmul accelerat în care se

„Fabrică" spectacolele duce la o anumită superficialitate: „Să faci un spectacol nu mai pare un lucru grav, serios, responsabil… dacă nu-ţi iese, nu-i nimic, o să te revanşezi cu următorul…", îşi spune regizorul nepăsător. Efemerul e strâns legat de dispariţie şi, în aceeaşi măsură, de îndreptarea greşelilor şi de îmbunătăţirea proiectelor. Unii regizori l-au ridicat la rangul de principiu, ba chiar de virtute supremă: trebuie să-l accepţi, să te acomodezi cu el, să i te supui. Lucru cu putinţă numai dacă spectacolul nu mai este conceput ca realizare a unui proiect prealabil, ci ca rod al unei libertăţi comune, împărtăşită de un grup aflat sub conducerea unui lider. Creaţiile lui Marthaler sau, în alt

registru, cele ale lui Castellucci o confirmă: proiectul poartă o semnătură personală, dar este realizat „în prezent11, de la o clipă la alta, în mod liber, de către o colectivitate.

Ceea ce explică creşterea rolului acordat improvizaţiei ca regim de lucru, căci, dacă opera e acceptată de la bun început ca având statutul de „provizorie", atunci şi producerea ei trebuie plasată sub acelaşi semn, cel al activării energiilor într-un context refractar la orice constrângere abuzivă, la tutela oricărui program, pe scurt, într-un context degajat de orice veleitate a duratei. Iubirea arătată spectacolului ca eveniment

„Prezent" va suscita, firește, o puternică reacţie de respingere din partea unor partizani ai artei în accepţia ei clasică…

Astăzi însă cultul durabilului şi-a pierdut vechea autoritate; accentul s-a deplasat într-o asemenea măsură pe efemer, încât numeroase „instalaţii" şi „performanţe".

erijează în program estetic fragilitatea provizoriului, în acord cu spiritul unor vremuri în care dominante sunt viteza, mobilitatea, cu alte cuvinte, tot ceea ce nu durează. Provizoriul altă dată dispreţuit se converteşte acum în caracteristică prioritară. Raportat la afirmarea agresivă a acestui provizoriu atât de invocat, de exacerbat chiar în alte arte, teatrul apare ca fiind aproape arhaic: nu e iubit tocmai pentru că nu se află sub imperiul provizoriului absolut, al voinţei programatice de a abandona vechiul deziderat al duratei. Paradoxul lui: să reziste timpului, deşi e trecător precum clipa…

Provizoratul teatral se vede descalificat tocmai din pricina acestei impurităţi. Nu e destul de radical! (Şi de aceea respingerea lui de către apostolii modernităţii pare motivată.) Se întoarce prea des la texte care au mai fost puse în scenă, e prea legat de unele spaţii, dă din nou viaţă unor personaje preexistente! Provizoriul se înalţă pe soclul unei moşteniri! Coabitează cu durabilul! încă o dată, teatrul se află la răspântia dintre două extreme: nu e nici pe de-a-ntregul durabil, nici pe de-a-ntregul provizoriu! Fapt ce explică iubirea/

neiubirea cu care e răsplăti t/pedepsit. Oare nu se cultivă aici echilibrul/dezechilibrul dintre provizoriu şi durabil? Oare teatrul nu se întemeiază pe alianţa a doua principii contrare? Şi, când e iubit, oare nu e iubit tocmai pentru asta? Pentru că, aşa cum spunea

Heiner Müller, spectacolele sunt ca „apa care erodează stânca textelor"? Pentru acest mod care îi este propriu de a crea noul

(trecător) pe baza vechiului? Provizoriul e oxigenul repertoriului.

Dicotomia durabil/provizoriu evocată aici devine o adevărată provocare în ceea ce ar putea fi considerat domeniul de predilecţie al provizoriului – jocul! Două familii de regizori se înfruntă pe acest teren; niciuna nu reuşeşte să se impună pe deplin, deşi tare ar mai vrea s-o facă! Situaţia inconfortabilă în care se află fiecare dintre membrii acestor două familii îşi caută rezolvarea în acea dragoste pentru teatru pe care o nutresc toţi, dar care e chemată să satisfacă deziderate complet opuse. Unii erijează provizoriul în program, ceilalţi se străduiesc să-l ţină în frâu şi să-l reducă la tăcere. Unii îl ridică la rangul de condiţie a teatrului, ceilalţi îl combat în numele unei rezistenţe, fie ea şi parţială, la ceea ce reprezintă destinul oricărui spectacol. Două iubiri diferite… nici urmă de neiubire aici.

„Living theatre" instaurează regimul provizoriului, al

„Instabilului11, al mobilităţii menite să tulbure sentimentul de siguranţă indus de un act repetabil, în timp ce Robert Wilson sau Jerzy Grotowski, într-un alt registru, se străduiesc să reducă la minimum tot ceea ce nu respectă o ordine prestabilită, neschimbată în timpul exploatării spectacolului. Amândoi au nostalgia „operei", pe când „Livingul" şi familia căreia îi aparţine proclamă provizoriul actului şi al jocului ca experienţă aleatorie.

„Modernii11 – începând mai ales din anii '60 – sunt atraşi de improvizaţie în numele unui proiect nu numai teatral, ci şi politic. Ei văd în improvizaţie o şcoală a libertăţii, o invitaţie la a coexista şi a crea împreună, pe fondul acceptării comune a tot ceea ce această practică presupune ca efervescenţă a momentului şi, ca iminenţă a perisabilului. Prezentul ne constituie şi, pe baza lui, vom construi dialogul nostru cu publicul, afirmă explicit, dincolo de diferenţele dintre ei, grupuri şi artişti precum „Living theatre11 şi Peter Brook.

Ariane Mnouchkine şi „Bread and Puppet11, Andrei

Şerban sau „Squat theatre". Teatrul lor se plasează permanent sub semnul unui provizoriu cu statut de lege, un provizoriu erijat în principiu al adevărului muncii teatrale. El e iubit pentru acea exaltare a prezentului pe care o implică.

La polul opus, cealaltă familie declară război provizoriului şi încearcă să-i atenueze impactul asupra jocului şi asupra scenei. Aici, improvizaţia e izgonită, căci e vorba de regizori aflaţi în căutarea unui teatru de autor: în acest domeniu al provizoriului care este spectacolul,

ei vor să impună un univers personal şi

să instaureze o formă ce le poartă semnătura. Dar nu se pot afirma decât prin exercitarea explicită, asumată, voit totalitară a autorităţii lor, scopul nemaifiind cultivarea mult prea independentei improvizaţii, ci, dimpotrivă, supunerea corpurilor. Corpuri antrenate, desigur, dar dirijate, controlate. Iar această supunere nu le răpeşte nici plenitudinea prezenţei, nici excitaţia clipei, ea le sustrage doar fragilităţii provizoriului, căci sunt corpuri a căror manifestare e destinată să dureze.

La Kantor sau la Wilson, la Barba sau la Grotowski!

Am putea uita vreodată că, în timpul pregătirii unui spectacol, Grotowski nu înceta să repete „Don'timprovise"? Provizoriul trezea în el o repulsie care îl făcea, după propria-i mărturisire, să se mândrească cu faptul că montajul video al *Prinţului constant* fusese realizat pe baza a doua versiuni-pirat, sunet şi imagine, captate la câţiva ani distanţă. Spectacolul acesta se sustrăsese efemerului ani la rând. Sculptură dăltuită din corpuri vii! Suspendare modestă a provizoriului, dar consolare, cât de cât, pentru regizorul care credea cu ardoare într-o „logică a operei". Logica străveche a acestui „antimodern" care a fost Grotowski.

Să admiţi provizoriul înseamnă să te laşi purtat de apele fluviului, ca Brook; să-l refuzi înseamnă să lupţi împotriva curentului, o luptă cu rezultat întotdeauna incert. Oamenilor de teatru le place sau nu le place…

provizoriul. Sau durabilul. Fiecare optează, dar rămânând în interiorul teatrului, şi nu părăsindu-l, aşa cum fac toţi cei ce îi reproşează aptitudinea de a fi peren.

10. Inamovibil sau vulnerabil

Privesc scena şi ştiu că nimic nu este imuabil, că totul se poate întrerupe în orice moment, că nu suntem la adăpost de un cuvânt uitat, de un picior care alunecă, de ceva neprevăzut care, intervenind, perturbă întreg spectacolul. Ştiu că trebuie să rămân până la sfârşit ca să mă asigur că totul a mers bine şi că voi putea, în consecinţă, să vorbesc despre reprezentaţie în perfectă cunoştinţă de cauză. Uneori îmi amintesc de celebrul incident cu Maria Callas: cântăreaţa întrerupsese *Norma* din pricina unei grave probleme vocale, punându-i într-o situaţie dificilă pe soţii infideli care, întorşi acasă, povestiseră cu ce ropote de aplauze fusese răsplătită în acea seară

prestaţia celebrei soprane. Practica scenică nu poate fi niciodată disociată de această incertitudine fondatoare, de această perspectivă a accidentului care, deşi rar, rămâne ipotetic posibil: un celebru actor care, din cauza unei tumori, pierde controlul rolului şi, în plină reprezentaţie, începe să recite fragmente din textele interpretate odinioară; un altul, Aurelien Recoing, care se răneşte din greşeală şi sângerează, dar continuă să joace dând impresia că accidentarea lui face parte din spectacol; Robert Wilson, care îşi luxează glezna.

Marcial di Fonzo Bo, care îşi rupe piciorul chiar în seara premierei la *Richard al III-lea*… ca să nu mai pomenim de lapsusurile care îl pândesc pe fiecare interpret. Teatrul, se zice, ne oferă, printre altele, şi un spectacol al memoriei, care ne uimeşte şi ne umple de admiraţie atunci când un actor reuşeşte să spună fără greş miile de cuvinte scrise de un autor prolix:

Claudel, de pildă. Paznicul de noapte de la hotelul

„Europa" din Avignon îşi amintea, încă uluit, de nopţile la rând în care Ludmila Mikael se plimba pe sub platanii provensali repetând versurile lui Prouheze din

Condurul de atlaz. Actorul impresionează şi datorită riscurilor pe care le comportă jocul lui „fără plasă de siguranţă". Confruntat cu o bruscă pană de memorie.

Charles Berling s-a adresat direct publicului pentru a deplânge condiţia actorului modern, lipsit de siguranţa pe care i-o dădea altă dată prezenţa sufleorului, a „omului nevăzut". Florence Delay povesteşte cât de terorizată era când sufla la Avignon pentru *Crimă în catedrală*. Vilar, care îl juca pe Thomas Moore, făcea din când în când pauze: unele pentru a obţine efecte de retorică, altele pentru că aştepta să-l ajute fata ghemuită în cuşca ei! Biata de ea trebuia să deosebească efectul retoric de pana de memorie! La teatrul Katona, culisele fuseseră împânzite de sufleori care, prin prezenţa lor, mai potoleau întrucâtva tracul unei actriţe în vârstă! Acolo unde există fiinţe vii, există şi riscul accidentului… chiar şi pe scenă! Ca şi în viaţa de toate zilele, el ne cere să rămânem vigilenţi, căci hazardul pândeşte şi aici la tot pasul. În cinematograf, coaja de banană care a stârnit râsul atâtor generaţii amuzate să-l vadă pe Charlot pierzându-şi echilibrul şi alunecând pe ea rămâne un timp ascunsă privirilor; pe o scenă însă o vedem de la bun început, ceea ce anulează efectul scontat: în loc să devină comică, ea derutează şi nelinişteşte. Spectacolul pare să

şchiopăteze sub ochii noştri şi, brusc, ne temem ca nu cumva să se întrerupă. Da, vulnerabilitatea este condiţia spectacolului.

Această iminenţă a accidentului cuibărit în însăşi inima reprezentaţiei provoacă uneori dezgustul, căci mulţi văd în ea o reminiscenţă a plăcerii perverse cu care un anumit public a urmărit dintotdeauna jocul cu moartea (în arenele gladiatorilor sau ale toreadorilor, de pildă), s-a lăsat cuprins de febra riscului (pe cât de cultivată în circul occidental, pe atât de străină circului oriental) sau a fremătat de emoţie în atâtea şi atâtea situaţii incerte, incertitudine ce persistă, latentă, în orice spectacol. Unii regizori se străduiesc să o reducă cât mai mult; alţii, dimpotrivă, o cultivă, fiind adepţi declaraţi ai improvizaţiei, ai acelui joc „pe muchie de cuţit" care dă frisoane spectatorului. Important este faptul că, alungată sau dorită, perspectiva accidentului subzistă. Ha e consubstanţială oricărei arte a viului!

„Artă a viului" – sintagmă contestată de partizanii Artei cu majusculă! Cauză a neiubirii, deoarece teatrul, aflat mereu la discreţia unor întâmplări nefaste, nu va fi niciodată în stare să producă opere inamovibile, înscrise în timp şi sortite să dureze o veşnicie.

Cei ce ocolesc sălile de teatru îşi motivează reţinerea invocând teama secretă pe care o inspiră scena.

Teamă care, spun aceştia, nu numai că trezeşte ancestralele pulsiuni legate de moarte, dar aruncă şi o umbră de îndoială asupra naturii acestei arte „vulnerabile", supusă oricând neprevăzutelor accidente de parcurs.

„Spectacolul e diferit de la seară la seară", se laudă regizorii, adagiu pe care adversarii teatrului, pentru a-şi justifica respingerea, îl deploră, transformând lauda în acuză. Pentru ei, adevărata operă de artă nu e „variabilă", ci neschimbătoare, turnată în bronzul cuvintelor sau în eternitatea marmurei. În numele acestei permanenţe, teatrul s-a văzut deseori aruncat la marginea artei, în pragul excluderii chiar. Textele îl salvează, nu corpurile… Unii îl iubesc tocmai pentru că e fragil, în timp ce alţii îl repudiază exact din acelaşi motiv. Iubire sau… neiubire, câştig sau… eşec.

Spre deosebire de Antichitate, arta modernă, am mai spus-o, se plasează adesea sub semnul vulnerabilului, al provizoriului, al evenimentului şi al experienţei imediate, pe fondul contestării vechiului cult al duratei şi al persistenţei. Ea cultivă neprevăzutul… se

„Teatralizează11 oarecum. În pofida acestei mutaţii, sculptorul sau regizorul nu renunţă niciunul, ca mod de gândire, la antinomia care le-a disociat dintotdeauna practicile. Fiecare dintre ei încearcă să găsească soluţii pentru rezolvarea acestei antinomii, s-o moduleze, fără a o depăşi totuşi integral. Uneori se produc contaminări ale unei practici de către cealaltă – Meyerhold sau Barba n-au vrut oare să erijeze jocul teatral în exerciţiu refractar acelei degradări ce ţine de însăşi natura lui? –, dar există, de asemenea, apropieri subterane şi secrete. Până şi arta durabilă se poate uneori degrada. Dar atunci ne-am putea întreba dacă nu cumva tocmai acestei deteriorări parţiale îi datorează ea îmbogăţirea cu noi valenţe poetice, anonime şi neprevăzute. Tocmai pentru că în statuia antică apare o fisură, tocmai pentru că lemnul unei icoane e pe alocuri crăpat, statuia şi icoana aduc, în ciuda specificului artei căreia îi aparţin, dovada unei vulnerabilităţi care nu le e proprie, dar care le acordă, în schimb, o dimensiune inedită şi surprinzătoare. Ele se apropie astfel de viu şi dobândesc, în parte, trăsăturile acestuia. Orice statuie deteriorată aminteşte de o fiinţă rănită, ceea ce explică deopotrivă atracţia sau rezerva cu care e privită. Cum aş putea uita, în acest context, răspunsul pe care mi l-a dat un negustor de antichităţi când l-am întrebat de ce în Occident icoanele pe sticlă nu valorează prea mult:

— Pentru că sunt fragile, domnule.

Şi replica mea:

— Ei bine, mie tocmai de asta îmi plac. Pentru că se pot sparge oricând.

Îmi amintesc că, într-un roman japonez, un îndrăgostit spărgea o ceaşcă de ceai străveche pentru a-şi dovedi astfel pasiunea… Salvată timp de secole, ceaşca se făcea ţăndări ca efect al acestei probe de fidelitate.

Vulnerabilitatea, indiferent de gradul ei, îi aduce artei un surplus de viaţă, datorat unei întâmplări neprevăzute sau premeditat în virtutea unui proiect estetic. Nu pot să uit cât de îngrozit am fost când, din neatenţie, am zgâriat o mască *no*, şi nici câte reproşuri mi-am făcut pentru stângăcia mea. Nu pot să o uit nici pe doamna care, la Santiago, mi-a vândut un înger baroc căruia timpul sau un accident îi ştersese culorile de pe tâmpla stângă: „Mie îmi place aşa, rănit”, mărturisea ea. Pe actori îi iubim la fel, pentru riscurile posibile pe care nu au cum să le evite. Nu le dorim să păţească ceva, dar ştim că asta li

se poate întâmpla oricând. Ne uităm la ei şi vedem oameni vii… dar şi statui însufleţite. La răspântia dintre durabil şi vulnerabil. Unora le place această impuritate, alţii o condamnă.

11. Ceremonie, copie, joc

Raportarea noastră la teatru presupune întotdeauna un conllict. O dicotomie care cristalizează opoziţia ireductibilelor, o fisură, o fractură. Iubirea sau neiubirea îşi au originea în diferenţa dintre atitudinile adoptate, ca şi cum fiecare opţiune ar afecta radical relaţia cu această artă al cărei statut e cu totul deosebit, ea plasându-se la intersecţia dintre ceremonie şi copie. Şi ceremonia, şi copia exacerbează relaţia cu scena, văzută ca loc de afirmare a unor termeni contradictorii, afirmare implicând o polemică, o respingere intransigentă sau un acord partizan. Teatrul s-a hrănit deseori cu aceste excese, făcându-şi din polaritatea lor o sursă de reînnoire! A exploatat apropierea sau depărtarea de viaţă, amândouă împinse la extrem şi erijate în argumente ale combatanţilor. Totul cu scopul de a se revigora, căci artiştii moderni nu încetau să-l considere vetust, vlăguit şi într-o neîncetată căutare a mijloacelor de supravieţuire!

În perioada de dinaintea avântului regiei, teatrul părea să se fi redus la un divertisment social ce reunea o comunitate urbană avidă de comedii stereotipe ori de opere romantice mai mult sau mai puţin obosite, resuscitate de magia scenei. îl pândeau astfel atât primejdia de a se vedea lipsit de autenticitatea comportamentelor, cât şi aceea de a se lăsa copleşit de emfaza şi de patetismul desuet al tiradelor: el trebuia vindecat rapid, altminteri sucomba fără drept de apel. „Nu-mi place teatrul, cel puţin nu acesta” era un adagiu frecvent formulat şi reluat de pionierii regiei.

Ca să-l însănătoşească, aceştia au iniţiat o operaţiune de „umplere a golurilor” lăsate de orice text dramatic.

Sub impactul noilor opţiuni, scena s-a înrădăcinat mai bine, i-a redat realului locul cuvenit şi, în sfârşit, s-a eliberat de povara unei „limbi de lemn” făurite în decursul secolului al XIX-lea. Existaseră, desigur, chiar şi mai înainte actori străluciţi, dar preocupările de ordin estetic dispăruseră cu desăvârşire. E momentul când, pe scena lăsată până atunci în paragină, îşi face apariţia regizorul profesionist. Prima lui grijă este să-i acorde teatrului puterile concretului, reduse până atunci doar la concreteţea corpurilor. Aşa se face că platoul de joc se vede invadat acum de toate acele dovezi indispensabile unui teatru

îndrăgostit de real

(carnea şi lemnul din Norvegia, cafeaua şi ciripitul păsărilor), un teatru plasat sub bagheta lui André

Antoine sau a lui Konstantin Stanislavski. Ca să-i regăsească atracţia pierdută, cei doi regizori şi-au propus să-l erijeze în dublu al lumii reale, convinşi că spectatorul trebuie invitat să se confrunte cu propria imagine, reflectată în întregime şi fără complezenţă, să-şi exploreze viaţa de zi cu zi cufundându-se în ea până la uitare. Această opţiune regizorală s-a impus, a fost criticată sau asumată, dar, oricum, a sfârşit prin a fi un punct de reper şi a cunoscut multiple avataruri.

Inventariat sub diversele lui aspecte – de la „formatul mare" propriu teatrului documentar (Erwin Piscator.

Rolf Hochhuth) la „minimalismul" teatrului consacrat cotidianului (Kroetz, Deutsch) –, injectat în discurs sau vizibil în costume, acest real a constituit baza necesară reconcilierii cu teatrul a unei întregi familii regizorale.

Care nu s-a împăcat niciodată cu dispariţia realului, făcând din el un aliat indispensabil ancorării teatrului pe tărâmul realităţii, nu numai pentru a o restitui ca atare, dar şi pentru a o explora şi trata. De la Cehov la Brecht ne întâmpină aceeaşi aspiraţie: supremaţia realului. Cine iubeşte teatrul iubeşte concretul, adagiu frecvent!

Iubire la care adversarii concretului au reacţionat printr-o respingere vehementă a unei asemenea axiome. De data aceasta, tot în numele iubirii salvatoare, ei pretind, în termeni expliciţi şi categorici, repudierea teatrului ca dublu al realităţii şi privilegierea lui ca artificiu, ca teatru al invizibilului şi al ceremoniei. Alungând de pe scenă hălcile de carne şi broaştele vii, acest teatru se doreşte a fi o construcţie asumată, artificială, o invitaţie la stârnirea imaginaţiei, la perceperea inefabilei graţii ce sălăşluieşte în trupuri, dar, mai ales, în instrumentele inanimate, impersonale ale scenei: măşti, manechine, marionete. Toate considerate mijloace indispensabile pentru a accede la zone necunoscute, a prilejui experienţe spirituale cu totul inedite, a avansa pe teritoriile, neştiute încă, ale tainei şi ale enigmelor.

Ruperea legăturii dintre teatru şi real este condiţia esenţială a afirmării unei iubiri la fel de zbuciumate şi, de la Craig şi Maeterlinck la Genet şi Kantor, această a doua cale de reînviere a teatrului va face din ceremonie propriul său *modus operandi* şi din teatru „vehiculul" ce ne transportă pe „cealaltă scenă", visată, mentală, desprinsă de lume şi

obsedată doar de îndepărtarea de concret şi de căutarea unor elemente de ceremonial.

Iată cei doi termeni care s-au constituit şi impus de-a lungul unui secol, fiecare dintre ei formulând, drept condiţie a iubirii teatrului, necesitatea excluderii celuilalt, denigrat şi dezavuat cu obstinaţie. Teză şi antiteză – vechea dialectică se întoarce! Care ar fi atunci cel de-al treilea termen, deseori depreciat din pricina reconcilierii pe care o presupune, a liniştitoarei sinteze la care vrea să ajungă? Acest al treilea termen nu afirmă nici valorile teatrului ca ritual, nici valorile teatrului ca „dublu" al lumii, ci pe cele ale teatrului ca… joc! Ca alternare a proximităţii cu distanţarea, a realului cu imaginarul, a secretului cu revelaţia, exerciţiu cultivat de Pirandello şi de Meyerhold, de

Ionesco şi de Brook. Dragostea lor pentru teatru se bazează pe seducţia jocului! Joc ce nu pretinde, ca în dialectică, o suspendare a antinomiilor şi nu conduce la confortul unui armistiţiu călduţ! El nu are nimic dintr-un pacificator, ci este, dimpotrivă, un destabilizator inflexibil.

Ca de obicei, în triada atitudinilor amintite, fiecare dovadă de iubire e însoţită de opusul ei, neiubirea, care intervine ca o profilaxie lucidă. Abuzul de iubire dăunează sănătăţii, Vilar a intuit asta – aşa cum o confirmă citatul din deschiderea cărţii – şi, identificându-l la Barrault, a avertizat asupra pericolelor pe care le comportă. O doză de neiubire este întotdeauna indispensabilă, vaccin critic contra extazului angelic! Căci iubirea şi neiubirea de teatru sunt legate precum soarele şi luna, neputându-se converti niciodată una în cealaltă.

12. Oameni… prea mulţi oameni?

Nu-ţi place teatrul dacă nu-ţi plac oamenii. Nu o mulţime informă, desigur, ci acea comunitate particulară pe care ei o formează în funcţie de loc şi de mediu, cunoscută îndeobşte sub numele de public.

Aceşti oameni se deosebesc între ei, se prezintă întotdeauna în mod diferit unii de ceilalţi, dar au o trăsătură comună: sunt mereu împreună, prezenţi, sunt *acolo*, condiţie prealabilă, condiţie indispensabilă! Dacă mergem la teatru, o facem şi pentru că vrem să-i întâlnim şi să ne integrăm, timp de o seară, în grupul lor.

Grup ce populează un spaţiu care îi este mai mult sau mai puţin rezervat – în ultima vreme, repartizarea în sală îşi pierde deseori

vechea stricteţe –, spaţiu în care se naşte un sentiment de apartenenţă a cărui atracţie e resimţită de fiecare spectator. Dacă vă repugnă să vă „amestecaţi" cu această „mulţime", ar fi mai bine să nu treceţi niciodată pragul unei săli de teatru!

Teatrul se află la polul opus marilor adunări populare – cu caracter festiv sau sportiv unde participanţii acceptă să se piardă, să se topească în marea masă a amatorilor de manifestări refractare oricărei individualizări, adesea cu preţul unui sacrificiu identitar.

Trecătoarea uitare de sine, anularea propriei personalităţi echivalează pentru ei cu o eliberare. Ştim prea bine – Brecht a remarcat fenomenul – că orice putere totalitară se foloseşte de dispozitive puternic „teatralizate" pentru a anima şi a manipula mulţimile. Exerciţiu de admiraţie oficială ce întreţine iluzia unei unanimităţi comunitare, a unei adeziuni la scară naţională: iată poporul strâns unit în jurul conducătorului! Supunere cel mai adesea impusă. În schimb, pline ochi, stadioanele sau concertele de muzică rock, pop etc. sunt dovada unei dorinţe de a se contopi efectiv cu mulţimea, de a uita de sine şi de a se supune elanului colectiv din proprie voinţă. De data asta, supunerea e acceptată în mod deliberat. Indiferent de natura lui, orice spectacol ascultă de o unică lege: suprimarea barierelor individuale, dizolvarea fiinţei proprii în extazul de care e cuprinsă mulţimea! în tinereţe, astfel de exaltări colective nu mă speriau; astăzi, mă tem de tot ceea ce ele comportă ca efect gregar şi ca manipulare, ca instrumentalizare a oamenilor. Într-o mulţime, liberul-arbitru dispare, căci raţiunea ei de a fi este tocmai aneantizarea acestuia! Prea mulţi oameni… şi nicio şansă de a păstra integralitatea şi libertatea fiinţei tale unice!

Printr-o mişcare în sens invers, sălile de teatru n-au încetat să-şi reducă dimensiunile şi, în consecinţă, să găzduiască un număr tot mai mic de spectatori. Pentru a-i apropia de scenă şi de actori, pentru a instaura o relaţie de intimitate, dar şi pentru a se deosebi de practicile majoritare proprii tuturor marilor adunări de oameni, căci aici ne aflăm, dimpotrivă, în contextul unei practici „minoritare". Minoritate activă! Minoritate ce reuneşte grupuri restrânse, dar cu identitate precisă, reuşind astfel să alieze socialitatea şi individualitatea fără excluderea niciuneia dintre ele. Deşi mă aflu în mijlocul unei adunări (care, e drept, nu are nimic din marile ansambluri rezultate în urma unei fuziuni colective), rămân eu însumi, spectator distinct de ceilalţi,

dar care, în acelaşi timp, participă prin prezenţa lui la constituirea unui public. Reunire a doua ipostaze de a fi, individuală şi colectivă.

Minoritatea cultivă o anumită ambiguitate, izvorâtă din hibridarea acestor două ipostaze, căci doar la teatru ai satisfacţia deplină de a te regăsi „singur printre ceilalţi11. Nicăieri altundeva, nici în biroul tău, nici pe un stadion. Îmi place (ca, de altfel, multor altora)

această coexistenţă a contrariilor care nu-mi pretinde

„Sacrificiul de sine" şi care îmi asigură accesul la socialitate fără teama unei totale pierderi identitare. E o socialitate care îţi permite să rămâi tu însuţi, oferindu-ţi totodată posibilitatea de a-ţi „iubi" vecinul, spectatorul de lângă tine. De a vedea în el un apropiat al tău, asemenea acelei doamne, profesoară de limba rusă, cu care am împărtăşit cele şapte ore ale unui spectacol – *Viaţă şi destin* de Grossman, în regia lui Lev Dodin.

Oare nu spunea Brecht că identificarea nu trebuie să acţioneze asupra mea, ci asupra „vecinului" meu, asupra altcuiva decât mine? Aspiraţia lui Brecht se poate materializa însă doar în contextul unei săli minoritare unde nu te pierzi, ci te regăseşti printre ceilalţi, împreună, noi formăm o comunitate.

În studiul său consacrat *Paradoxului despre actor*.

Denis Guenoun se opreşte asupra unei admirabile intuiţii a lui Diderot. Se pare că iluministul francez a fost cel dintâi care a disociat spectatorul de public, recunoscându-l ca individualitate distinctă în sânul unei colectivităţi reunite. Filosoful estet a sesizat echilibrul dialectic dintre solitudinea „fantomală" a insului şi *multiplul* care îl integrează fără a-l aneantiza. Nu ne ducem la teatru ca să uităm de noi, ci, dimpotrivă, ca să comunicăm. Atât cu scena, cât şi cu partenerii din sală. Noi toţi formăm împreună acel *cor* care era şi văzut, şi auzit pe vremea când sălile de teatru erau luminate, dar care a amuţit şi nu s-a mai văzut de când

Wagner le-a cufundat în întuneric. Un cor polifonic în care ne integrăm ca participanţi, fără să renunţăm la a mai fi noi înşine.

Dorinţa de teatru, plăcerea de a-l frecventa se întemeiază tocmai pe acceptarea acestei socialităţi. Totuşi, sunt numeroşi cei care au oroare de ea, invocând de fiecare dată adagiul pascalian referitor la nefericirea izvorâtă din incapacitatea unora „de a rămâne închişi în propria lor cameră". Rezervă pe care o putem înţelege, rezervă ce vizează orice alienare prin abuz de comunicare, rezervă care invită la o

închidere în sine, la o aplecare asupra fiinţei lăuntrice ca protecţie şi ca şansă de salvare. Am putea însă replica la rândul nostru, spunând că un sinucigaş, de pildă, ar alege mai degrabă o cameră decât o sală de teatru. Nu că sala de teatru n-ar putea, la o adică, să tulbure minţile oamenilor, dar mulţi îşi găsesc aici un veritabil refugiu, un remediu la singurătate. N-o să uit niciodată un spectacol jalnic la care asistam împreună cu un prieten pictor; când, plictisit, i-am propus să ne ridicăm şi să plecăm, el, un singuratic din pricina meseriei lui, a murmurat: „Să rămânem, e bine aici, suntem printre oameni".

Eugenio Barba mi-a spus într-o zi: „Dacă fac teatru e pentru că iubesc oamenii1.

„Oameni, oameni, oameni" – se plânge în schimb

Cioran într-una din însemnările sale, reunite în *Caiete*, adevărat portret caleidoscopic al autorului. Expresie a sentimentului de panică pe care îl pot provoca defilările, concertele sau competiţiile. În teatru, dacă nivelul respingerii urcă îngrijorător, nu se va spune niciodată

„Prea mulţi oameni", ci, mai simplu, „prea mult public".

Şi totuşi, numai aşa mai poţi uita uneori tristeţea galeriilor de artă goale… dorindu-ţi, în acelaşi timp, să scapi cât mai repede de solitudinea lecturii…

„Oameni, prea mulţi oameni 1 – iubirea şi neiubirea alternează în funcţie de dorinţa de a-i reîntâlni sau de a te retrage într-un adăpost ferit de privirile tuturor.

13 – Salonul sau scena

O aură demonică a însoţit vreme îndelungată teatrul, în special actriţele. Actriţa curtezană aparţine mitologiei europene: ea străluceşte pe scenă şi face cuceriri în saloane, căci nu-şi poate uita trucurile meseriei nici măcar în viaţa de zi cu zi. Continuând să joace şi dincolo de rol, ea creează o confuzie greu de limpezit, pe care, de altfel, o şi cultivă deliberat. Iubirile ei, aşa cum apar în romanele şi în filmele despre teatru, mărturisesc voinţa de a-şi depăşi condiţia socială, căci, aventurieră periculoasă, ea se insinuează în ordinea securizantă a familiilor, perturbând-o. Actriţa este amanta care îşi seduce adoratorii nu numai prin farmecul personal, ci şi prin faima pe care i-au adus-o prestaţiile ei scenice. Aceste două atribute se aliază pentru a suci capul bărbaţilor şi pentru a-i asigura triumful în relaţiile tumultuoase pe care le întreţine:

competiţie inegală cu nevestele sortite mai ales îndeplinirii

banalelor treburi domestice. Să-ţi vezi de casă sau să evoluezi pe o scenă, două moduri de a fi radical deosebite, care pecetluiesc înfrângeri sau consacră victorii, în general efemere. E ceea ce explică, în parte, rezerva faţă de teatru; de altfel, în *Nana*, romanul lui

Zola, nu este el oare perceput ca o culme a corupţiei generalizate sau, în ochii directorului Bordenave, ca un sediu al depravării, căci acesta îl consideră de la bun început un „bordel", loc unde trupurile se vând, iar plăcerile se negociază? Loc unde pot „profesa".

actriţele gata să-şi exercite seducţia nu numai pe scenă, ci şi dincolo de ea! Devenit suspect din cauza unor asemenea practici, teatrul va fi anatemizat ca lăcaş al pierzaniei, unde îşi pierd minţile mai ales… bărbaţii!

Câte povestiri şi câte pelicule nu refac istoria acestor aventuri, a acestor desfătări vinovate şi a acestor legături ilicite care încep cu o privire aruncată scenei şi continuă în intimitatea unei cabine! Relaţii marginale, deseori întreţinute pe furiş, căci în teatru orice idilă trezeşte bănuieli. Teatrul destabilizează aşadar rânduiala familiei, nesocoteşte ierarhiile sociale, face să se amestece până la confuzie atracţia pentru actriţa reală, în carne şi oase, şi aura care însoţeşte personajele interpretate de ea. Actriţa intră astfel într-o competiţie neloială cu femeia lipsită de acest prestigiu, căci o casnică nu poate concura cu o adversară mitică.

Iată de ce femeile urăsc uneori teatrul… iată sursa aversiunii nutrite de victimele acestei înfruntări dure.

În timp, deşi statutul actriţei se schimbă, atracţia persistă. Mai înainte diva fusese Sarah Bernhardt, apoi i-a venit rândul lui Marylin. Fiecare a trecut de pe scenă ori de pe platoul de filmare în saloanele private ale prinţului de Wales sau în cele ale lui Kennedy. Teatrul a dat naştere „actorului-amant", fie el bărbat sau femeie!

Actor al scenei şi totodată al plăcerilor trupeşti, căruia

Grotowski îi va opune „actorul sfânt".

Un detaliu merită relevat: sigure de impactul pe care îl datorează prezenţei lor scenice, actriţele încearcă, mai ales în zilele noastre, să atenueze, în contextul vieţii cotidiene, teatralitatea, atât de vizibilă altă dată, a prestaţiei lor sociale. Dacă scriitoarele sau pictoriţele apelează, într-o reuniune publică, la o veritabilă strategie de „reprezentare", actriţele, în schimb, se refugiază în anonimatul unor

ţinute impersonale, ca şi cum ar dori să nu prelungească, în viaţa din afara scenei.

„Teatrul" jucat pe scenă. Actriţa îşi păstrează intactă

„Prezenţa", dar cultivă mai puţin aparenţele sociale.

Ea se afirmă mai degrabă ca femeie decât ca actriţă.

După căderea cortinei, actriţa modernă reintră în viaţa reală, pe care nu o mai trăieşte ca personaj imaginar.

Dispreţul faţă de teatru continuă să sancţioneze totuşi actriţele care nu respectă graniţa dintre scenă şi viaţă, încăpăţânându-se să „joace" în orice împrejurare… e drept că acestea sunt tot mai rare astăzi! Marile actriţe, de la Isabelle Huppert la Angela Winkler, răscumpără însă păcatele strămoaşelor lor, renunţând atât la strategiile, cât şi la aspectul exterior pe care le presupune statutul de comediană. Când coboară de pe scenă, ele redevin femei obişnuite, femei ca toate celelalte. Sau cel puţin asta vor să afirme: că nu au fost contaminate, în fiinţa lor intimă, de ficţiunea personajelor cărora le-au dat viaţă.

Îmi plac nespus aceste actriţe, care îmi sunt deseori prietene apropiate, tocmai pentru dorinţa lor de a se face uitate, atunci când nu sunt pe scenă, rolurile interpretate. Ele refuză să amintească, fie şi printr-un detaliu, teatralitatea apariţiilor lor scenice sau să beneficieze în vreun fel oarecare de prestigiul personajului interpretat. Eu însă nu pot uita, nu pot despărţi uşor actriţa de personaj şi, atunci când stăm de vorbă, când mă întâlnesc, de pildă, cu Nada Strancar sau cu Valerie

Dreville, redevin spectatorul fascinat care reconstituie imediat acea aură scenică pe care, cum spuneam, ele vor cu tot dinadinsul să o facă uitată. O am lângă mine, în faţa mea, pe Maia Morgenstern, interpreta

Medeei sau a lui Liubov şi, inevitabil, plăcerea conversaţiei se hrăneşte şi cu amintirea interpretării acestor roluri, amintire pe care ea, din pudoare, ţine să o oculteze. Căci acum nu se mai expune unor spectatori, nu mai străluceşte în lumina reflectoarelor, le-a lăsat undeva în urmă şi a reintrat în viaţa reală, pe care ţine să o trăiască asemenea nouă tuturor. Iar atunci, şi eu, spectatorul, încetez să o mai suspectez, căci descopăr cum actriţa trece de pe scenă în cotidian, renunţând cu dragă inimă la orice artificiu şi dându-mi libertatea de a mă apropia de ea, păstrând totuşi în minte imaginea ficţiunilor pe care le-a încarnat. Iubirea de teatru începe acolo unde, în viaţa reală, teatrul

începetează.

Altminteri triumfă neiubirea. Teatrul, ştim bine, nu poate fi iubit decât pe scenă. Niciodată într-un bistrou.

Iubire sau neiubire – cuplul reapare, iată, când e vorba de fascinaţia pe care aceşti „delegaţi" ai ficţiunii, actorii şi actriţele, o exercită asupra partenerilor lor, spectatorii, îndrăgostiţi sau scârbiţi de erotismul pe care ei îl cultivă dincolo de scenă. Iar reacţia pe care o avem faţă de aceste fiinţe hibride, plămădite din carne şi din imaginar, afectează legătura cu teatrul în ansamblul lui. Căci puterea acestuia nu se limitează la practica teatrală propriu-zisă, ci continuă să se exercite şi în afara sălilor de teatru, în camere, saloane sau cafenele.

14. Mergem la teatru sau rămânem acasă?

Axiomă asumată: dacă textele au viaţă lungă, spectacolele mor repede! Sau cel puţin aşa se crede, căci şi textele se pot pierde, fapt confirmat de dispariţia a numeroase tragedii, ca şi de un exemplu mai recent, care m-a mişcat de câte ori mi l-am amintit: Leone de

Sommi, savant erudit, teoretician şi diplomat la curtea

Mantovei, a lăsat un mare număr de piese de teatru păstrate, din Renaştere şi până la începutul secolului XX, la Biblioteca din Torino, unde aproape toate au ars într-un incendiu. N-au mai rămas decât vreo două, dintre care una cu un titlu simbolic: *Trei surori*… ca şi cum de Sommi şi Cehov ar fi dialogat peste veacuri.

„Manuscrisele nu ard niciodată", clama cu un optimism disperat Bulgakov, tocmai pentru că ştia prea bine că există atât de multe manuscrise, publicate sau nu, care n-au supravieţuit. Oricum, aceste accidente nu infirmă principiul perenităţii cărţii; dacă nu a fost distrusă ca urmare a unui nefericit eveniment istoric, ne putem oricând întoarce la ea. O putem reciti, răsfoi, atinge, privi, o putem pune pe un raft al bibliotecii.

Am sub ochi, frumos rânduite, piesele lui Shakespeare.

Pirandello sau Camus. Mă aşteaptă, iar eu am toată încrederea că va veni ziua când mă voi reîntâlni cu ele, într-o ordine încă neprecizată, desigur. Cartea îţi dă un sentiment de linişte, de siguranţă! Că e mai nouă sau mai veche, mai apropiată sau mai îndepărtată, ea e mereu disponibilă! Mi-e drag de aceste piese de teatru împrăştiate pe toată suprafaţa unui birou, în dezordine, aidoma unor prieteni care, sunt sigur de asta, nu te trădează şi nu ezită niciodată să răspundă dorinţelor tale sau să-ţi stea alături în clipele de deznădejde.

Şi totuşi, de câte ori nu s-a întâmplat ca din paginile vreuneia dintre ele să răsară fantomele unor spectacole aproape uitate! Cartea îmi apare atunci ca o piatră funerară, iar biblioteca îmi evocă un cimitir privat!

Mă opresc în faţa câte unui titlu şi, cu ochii spectatorului care am fost odinioară, citesc: „Aici zace *Visul*…

montat de Brook" sau, mai încolo, „Amintire de la
Livada cu vişini, în regia lui Strehler", „în memoria
Condurului de atlaz, pus în scenă de Vitez", „…a
Unchiului Vania, regizat de Şerban sau de Zholdak"…

Degetele mele răsfoiesc pagini însoţite de umbre.

Umbre familiare, al căror moştenitor sunt. Morţii mei vii, îngropaţi între coperţile unei cărţi.

Mulţi dintre noi deplâng evanescenţa teatrului, efemerul materializărilor lui. Efemer, numele tău este teatru! Efemerul, motiv recurent, oraţie funebră a acelor bocitoare care suntem noi toţi, refren reluat până la saţietate! O îndoială apare totuşi: dar dacă, în raport cu celelalte arte – „adevăratele" arte, cum se spune adesea acest efemer al teatrului ar avea o dublă valoare? Şi dacă, în loc să incriminăm scandalizaţi uitarea care îi e proprie, am saluta alegerile pe care le operează, selecţia pe care o propune? Efemerul elimină erorile, face uitate eşecurile, salvează doar momentele de glorie ale scenei, şi nu tentativele ei ratate! Cărţile sunt perene, e drept, dar supravieţuiesc ca dovezi deopotrivă ale reuşitelor şi ale înfrângerilor, ale regretelor şi ale remuşcărilor pe care scriitorul nu are cum să le ascundă. Cărţile se constituie într-o operă, indiscutabil, dar povara acestei opere va apăsa pe vecie, întreagă, pe umerii autorului, fără ca el să mai poată îndrepta ori face uitat ce e greşit şi fără să fie vreodată absolvit pentru asta în ochii cititorului. Care, tocmai pentru că ştie că textul scris îi este oricând la îndemână, îşi acordă răgazuri, amână reîntâlnirea, aşteaptă momentul propice pentru a-şi formula verdictul. Cartea e definitivă.

Dimpotrivă, iubitorul de teatru ştie că îi este interzis să rateze reprezentaţia dintr-o seară fiindcă, dacă o va face, nu va mai vedea niciodată *acel spectacol* din *acea seară*, spectacol pierdut pentru totdeauna în apele unui fluviu care îl ia cu el şi care este mereu altul, diferit. Acest apel la vigilenţă, acest îndemn de a fi mereu în alertă pentru a veghea, clipă de clipă, la variaţiile scenei e deseori agasant, generând o reacţie de neiubire din partea celor ce refuză imperativul

categoric al prezenţei: nu accept să mă supun, spun ei, vreau să decid eu însumi întâlnirea şi condiţiile ei.

Mă duc la muzeu sau intru într-o bibliotecă fără să mă tem că tablourile sau cărţile o să dispară. Când sunt obosit, e o adevărată relaxare să ştiu asta! „Arta" poate să aştepte, există şi o dată viitoare!

În schimb, teatrul îmi lansează semnale ale trecerii lui fugitive, iar asta mă încântă şi, la fel ca în dragoste, mă linişteşte: am nevoie de el, aşa cum şi el are nevoie de mine. Se înţelege de la sine că e reconfortant să credem în „necesara noastră prezenţă". Întunericul sălii în care mă aflu dialoghează cu realitatea scenei.

Şi atunci, aşezat pe o bancă sau într-un fotoliu, împărtăşesc cu ceilalţi iubirea pentru teatru. „Sunt aici", îmi spun, „iar această clipă nu se va mai întoarce. Se va adăuga celorlalte şi mă va transforma în depozitarul mnemonic al acestui «patrimoniu imaterialpe care l-am acumulat petrecându-mi viaţa în obscuritatea teatrului". Spectacolul te cheamă şi te obligă să-i răspunzi: dacă nu eşti prezent la apel, rişti ca întâlnirea să nu aibă loc. În plus, această absenţă punctuală îţi lasă un gol în arhiva memoriei. Arta prezenţei pretinde prezenţa.

Spectacolele ne invită să înscriem teatrul într-un dispozitiv melancolic, cel al „ultimei întâlniri". Cum să scăpăm, când e vorba de o reprezentaţie, de teama că, dacă nu o s-o vedem acum, în seara asta, nu o vom mai vedea niciodată? Cum să evităm sentimentul că, asemenea unui prieten al cărui sfârşit e aproape şi căruia i-am dat o întâlnire la care nu ne-am dus, lucru pe care o să-l regretăm multă vreme, teatrul – cel de care ne simţim apropiaţi – se va simţi la fel de neglijat, de abandonat? Cu o atare absenţă nu te poţi împăca decât dacă ai decis să renunţi treptat la teatru, retragere ce-ar putea fi motivată în fel şi chip – vârsta, decepţiile –, dar care e totodată semnul unei iremediabile înstrăinări.

Efemerul afectează raporturile noastre cu teatrul, mai ales cu teatrul pe care îl iubim. Iminenţa dispariţiei mă face la fel de responsabil faţă de el ca şi faţă de mine. Similitudinea dintre un spectacol şi o fiinţă vie pe care sunt sigur că nu o s-o mai întâlnesc mă îndeamnă să merg la teatru ca să văd spectacolul şi să-i păstrez amintirea, în pofida unor momente pasagere de epuizare sau de dezinteres. „Mă duc pentru că n-o să-l mai văd" – adagiu familiar mai ales în Occident, unde durata de viaţă a spectacolelor este mai redusă decât în acele ţări unde ele supravieţuiesc mult timp, uneori chiar prea

mult. Ştim că niciun produs de substituţie – înregistrare video sau audio – nu egalează experienţa cunoaşterii directe. Barthes confirma această responsabilitate faţă de actul care „scânteiază şi moare".

atunci când îl opunea cărţilor despre spectacolul teatral

(iar astăzi, deşi procedeele de memorare s-au perfecţionat, situaţia nu s-a schimbat în esenţă): „Cantitatea enormă şi extrem de mobilă a cărţilor consacrate

Spectacolului… nu trebuie să ne facă să uităm vreodată plăcerea lugubră cu care ele îi pecetluiesc moartea; să citim în resurecţia propusă de specialişti acel *niciodată altcândva* care face din orice spectacol cea mai tristă dintre sărbători", spunea el. Nu putem vedea un spectacol decât abandonându-ne bucuriei de o clipă pe care ne-o procură şi având mereu în minte iminenţa dispariţiei lui.

Neiubirea apare odată cu slăbirea în intensitate a dorinţei. Atunci încep să n-am chef să mai ies din casă, preferând refugiul în bibliotecă sau plăcerea de a-mi privi acel „teatru privat" constituit din măşti şi din marionete care îmi evocă universul imaginar al unor spectacole fragmentare, de aici şi din alte părţi ale lumii. Îmi proiectez acest gen de spectacol la adăpostul unui apartament pe care refuz să-l părăsesc în numele unui vis, în numele căutării nepotolite a unui *altfel* de teatru, al unei suspendări a „actualităţii".

Ajuns la vârsta la care te consolezi cu substitute, înţeleg motivele pentru care atâţia adversari ai teatrului nu s-au supus somaţiei de a se prezenta întotdeauna acolo unde are loc o reprezentaţie. Aşadar, totul se joacă între răspunsul prompt la chemările scenei (recunoaştere a unei atracţii „amoroase") şi reculul domestic (simptom al „neiubirii" incipiente).

Privind retrospectiv, iubitorul de teatru se aseamănă cu un Don Juan care a consumat nesăţios „miile tre' spectacole, cu o grabă şi cu o înflăcărare ce exclud uneori orice discernământ sau arbitraj, în numele unei patimi constant întreţinute. Patimă care nu a tolerat opţiunea, patimă care a pus stăpânire pe întreaga lui fiinţă, patimă a cunoaşterii directe, patimă a uitării de sine în timpul acestor întâlniri repetate la nesfârşit.

Neiubirea, când nu respinge cu desăvârşire teatrul, măcar cenzurează, filtrează, triază, cântăreşte argumentele pro şi contra. Pretinde rezervă şi distanţare.

Iubirea, în schimb, păcătuieşte prin abuz de consum şi lipsă de

discernământ, aruncând spectatorul în vârtejul teatrului şi lăsându-l să se scufunde în apele lui ca într-un fluviu. Vine însă o vreme când pofta de consum încetează şi atunci, dacă nu vreau să mă las cuprins treptat de neiubire, trebuie să răspund cu onestitate la o întrebare: continui să merg la teatru ca să revăd spectacolele unor vechi prieteni sau ca să-i descopăr pe noii creatori intraţi în arenă? Trebuie să dau dovadă de fidelitate sau să-mi recunosc dorinţa de ceva nou?

Indiferent de decizie, întrebarea atestă persistenţa unei seducţii care nu a dispărut încă. Atunci când spectatorul nu o să-şi mai pună întrebări înseamnă că a învins neiubirea. Şi că nu o să mai iasă deloc din casă…

lăsând spectacolele să se desfăşoare unul după altul, undeva departe de el, şi retrăind doar în amintire expediţiile de odinioară. De acum înainte, el va fi, cum ar fi zis Hans Blumenberg, bătrânul spectator care priveşte de pe mal un inevitabil naufragiu. Acesta este sentimentul pe care mi l-a inspirat o scurtă discuţie cu

Ludwik Flaszen, fostul colaborator octogenar al lui

Grotowski:

— Nu-mi mai place teatrul, nu mă mai duc la spectacole.

— De ce? l-am întrebat eu.

— Pentru că viaţa mi se pare acum mai intensă decât teatrul.

Vorbă de om bătrân, care s-a decis să economisească puţinul timp ce i-a mai rămas de trăit. Teatrul, dimpotrivă, îţi cere să i te dăruieşti fără rezerve, fără precauţii şi fără să-ţi drămuieşti timpul.

Renoir spunea: „Cel mai frumos cadou pe care i-l poţi face unui pictor este să-i cumperi tablourile”.

Pentru un om de teatru, acesta este „să-i vezi spectacolele”. Ca să deosebim iubirea de neiubire, testul cel mai pertinent rămâne prezenţa în sala de teatru. Artiştii ştiu asta şi tocmai de aceea am putut avea relaţii privilegiate cu cei a căror muncă o respectam. Nu le puteam vedea opera altundeva decât în obscuritatea sălilor de teatru unde, ca şi ei, mi-am petrecut viaţa.

Sacrificii împărtăşite. Şi pentru ce a fost bun, şi pentru ce a fost rău. Flacăra efemerului a ars greşelile, preschimbându-le în cenuşă, dar a cruţat amintirea clipelor fericite… Jar care nu s-a stins cu totul!

15. Spectatorul captiv şi cititorul liber

Lectura permite improvizaţia, *impromptu*-ul rezultat dintr-o dorinţă satisfăcută pe loc: o carte poate fi luată de pe raftul bibliotecii

fără o programare prealabilă. Plăcerea izvorăşte din însuşi actul improvizării, acesta fiind dictat de o anumită stare de spirit, de o aşteptare vagă, nelămurită, a ceva ce ne obsedează o seară şi pe care îl uităm a doua zi. Teoretic, cititorul se bucură de o deplină libertate în alegerile sale, nu numai când e vorba de propria-i bibliotecă, ci şi când se duce la o bibliotecă publică de unde împrumută lucrările pe care doreşte să le consulte. În zilele noastre, cinematograful permite şi el, deseori, graţie DVD-urilor închiriate sau cumpărate, o libertate similară. Nu intervine nicio constrângere temporală, nicio jalonare a duratei, nicio planificare „din timp" a lecturii ori a vizionării. Este unul dintre privilegiile invocate de cei ce nu acceptă să se supună exigenţelor unui calendar teatral, preferând neprevăzutul, neaşteptatul, independenţa faţă de un orar stabilit cu mult timp înainte. Iată una dintre cauzele respingerii teatrului: el reclamă o organizare! Pretinde o previziune! Teatrul balizează durata, durată pe care adversarii lui ţin, dimpotrivă, să o lase liberă, fluidă, fără secţionări operate mecanic.

O altă relaţie, contrară, se dovedeşte la rândul ei posibilă: inversând argumentele precedente, plăcerea constă, de data aceasta, în aşteptarea unei experienţe ce urmează să se consume, experienţă dorită, sperată.

Partizanii acestei relaţii fac din spectacolul la care vor merge un eveniment a cărui atracţie nu dispare din pricina distanţării lui în timp, ba chiar depinde de ea:

dacă cititorul este autonom, spectatorului nu-i displace condiţionarea de o dată anume, fie ea şi îndepărtată; dacă cititorului îi repugnă orice programare, spectatorul vede în ea o sursă de satisfacţie. Am aşteptat luni de zile *Nunta lui Figaro* în regia lui Strehler şi, din nefericire, s-a întâmplat ca data spectacolului să coincidă cu cea la care trebuia neapărat să mă mut într-o nouă locuinţă. Aş fi putut să sacrific spectacolul, dar, tocmai pentru că mă pregătisem de atâta vreme să-l văd, soluţia renunţării mi se părea de neconceput.

Cum să nu mă duc la *Nunta lui Figaro*? Să amân o lectură nu era o problemă, dar nu şi acest spectacol pentru care mă zbătusem destul ca să-l pot vedea.

Iubirea de teatru se măsoară şi prin prisma acestui gust pentru prospectivă.

Necesitatea de a alege între scenă şi carte sau film conform criteriilor de mai sus apare tot mai frecvent la oamenii cărora, potrivit unor îndelungate obişnuinţe, le place să-şi programeze din timp concediul sau la cei care, formulă curentă astăzi, optează pentru o propunere estivală de ultimă oră. Încă o dată, teatrul pare legat de vremuri de mult apuse, iar practicile lui sunt considerate vetuste. Dar oare faptul de a nu ţine mereu pasul cu actualitatea nu e şi el o plăcere? De a scăpa de sub tirania ei şi a modurilor operaţionale care o definesc? De a salva anumite protocoale, nici desuete şi nici ridicole, ci, dimpotrivă, având orgoliul de a fi străbătut veacurile şi pretenţia de a nu fi tratate cu o nedreaptă dezinvoltură? Aşteptarea înfrigurată a unui spectacol deocamdată în pregătire mai face încă parte din convenţiile nescrise ale teatrului. Uneori, îmi amintesc cu mai multă intensitate aşteptările care au precedat unele spectacole decât spectacolele propriu-zise.

Ştiam că reprezentaţia nu o să mă aştepte, şi atunci era mai bine să intru eu în starea de aşteptare… fără teama că voi rata întâlnirea. Ştiam că ceasul ei va veni, dar trebuia, ca şi Hamlet, „să fiu pregătit”. Aparţin familiei celor cărora le place să aştepte… Aşteptarea, o cerinţă a teatrului.

Un alt motiv al discordiei: cititorul se poate lăsa furat de vraja unei cărţi, dar o poate oricând risipi întrerupându-şi lectura şi reluând a doua zi volumul abandonat cu o seară înainte. El dispune de o libertate absolută, permisă de relaţia concretă, fizică, pe care o are cu obiectul-carte, relaţie ce stă la baza atracţiei pe care aceasta o exercită: între ea şi cititor se instaurează o relaţie de autonomie. Poţi fi îndrăgostit.

„Dependent” de lectură şi, în schimb, liber în raport cu cartea. Această libertate le lipseşte tuturor celor ce-şi afişează repulsia faţă de teatru. Odată intrat în sală, spectatorul nu o poate părăsi la fel de simplu şi de uşor cum ai lăsa din mână o carte. Presiunea unei creaţii înfăptuite de fiinţe vii sub ochii altor fiinţe vii se exercită cu putere asupra acestui potenţial fugar, spectatorul care se simte captiv. Căci există un soi de intimidare rezultată din interpretarea uneori greşită a noţiunii de respect. Teatrul diminuează marja de manevra a spectatorului în comparaţie cu cea a cititorului, dar nu o suprimă. Ieşirea din sală rămâne o posibilitate întotdeauna garantată. L-am putea evoca aici pe bătrânul regizor Moni Ghelerter, care, aflând că

uşile sălii se închid după începerea unui spectacol, s-a ridicat de pe scaun vociferând: „Nu o să rămân niciodată într-un teatru din care nu pot ieşi când vreau eu”.

Spectatorul dispune totuşi de această libertate redusă, de care poate profita. E drept că uneori îi vine destul de greu să o facă. Să te ridici şi să pleci este, în teatru, un gest public, o respingere violentă, supusă privirilor celorlalţi, actori sau spectatori. Şi atunci, nu te poţi împiedica să nu blestemi această captivitate străină cititorului şi nu întotdeauna uşor de anulat, mai ales în contextul unei săli ai cărei protagonişti îi cunoşti.

Ce supliciu e un spectacol prost la care trebuie să asişti până la capăt: timpul se opreşte în loc, acele ceasului nu mai avansează, picioarele ţi-au amorţit sau te dor din cauza cârceilor, fruntea ţi-e brobonită de sudoare!

Simptome necunoscute cititorului!

Dacă cititorul stă liniştit acasă, spectatorul e supus imperativului prezenţei, prezenţă ce poate fi lesne verificată. Cele două extreme… Citeam într-o zi recenzia la o carte de 600 de pagini a lui Jean d’Ormesson, pe care cronicarul mărturisea că o parcursese în noaptea de Revelion! Cronicarului de teatru care părăseşte

Curtea Palatului Papilor de la Avignon înainte să se termine *Condurul de atlaz*, spectacolul de douăsprezece ore al lui Vitez, nu îi dă mâna să declare aşa ceva.

Orice judecată de valoare se bazează, în teatru, pe experienţa integrală a reprezentaţiei, altminteri ea poate fi contestată, iar criticul blamat pentru conduita lui profesională incorectă. Plecarea înainte de sfârşitul unui spectacol grevat de o mediocritate flagrantă şi lipsit de orice perspectivă de îmbunătăţire poate echivala cu o evaluare aspră, dar câtuşi de puţin vinovată.

Oare Bernard Dort nu trecuse printr-o băltoacă de pe scenă ca să fugă, în văzul tuturor spectatorilor, de o reprezentaţie deplorabilă? în schimb, să pleci de la un spectacol de valoare incertă implică riscul de a rata o secvenţă bună sau cea de-a doua jumătate care o răscumpără pe prima. În acest caz, criticul este obligat să acorde o şansă spectacolului. Să i-o refuze ar duce la formularea unei judecăţi trunchiate. A pleca/a nu pleca – ezitare între aprecierea severă şi eroarea punctuală. Înainte de a lua o decizie se impune însă un examen lucid al situaţiei.

Libertatea cititorului care abandonează cartea nu are decât o incidenţă personală: ea e privată şi lipsită de risc. Decizia spectatorului care îşi părăseşte locul din sală exprimă o nevoie de libertate afirmată public, o negare făţişă a reprezentaţiei. Libertate mai greu cucerită, libertate asumată în numele unei decepţii pe care spectatorul refuză să o cauţioneze prin prezenţa lui. Dacă rămân la un spectacol pe care îl detest, îi legitimez existenţa, aşa că, fără să-i menajez sentimental pe actori, mă ridic şi plec, manifestându-mi public dezavuarea. (Plecarea în timpul antractului – acordat din ce în ce mai rar totuşi – este mai degrabă o laşitate, un abandon lipsit de bravură! O ruşinoasă eschivare…) Să pleci înseamnă să-ţi asumi atitudinea de spectator responsabil – n-are a face dacă te înşeli sau nu! –, pe când să-ţi întrerupi lectura nu reprezintă decât simpla exercitare a dreptului tău la libertate.

Refuzarea condiţiei de fiinţă captivă trădează o sete de libertate mult mai explicită. E motivul pentru care mulţi cititori nu devin spectatori!

16. Spectatorul, fiinţă exterioară spectacolului?

Spre deosebire de cititor sau de privitorul artelor plastice, spectatorul de teatru a fost, filosofic vorbind, discreditat, condiţia sa a fost depreciată, statutul său l-a asimilat unei fiinţe umile. Motivaţiile acestui flagrant declin revin constant, mai ales astăzi, când dorinţa tot mai multor tineri de a se face actori e din ce în ce mai mare, în timp ce procentul spectatorilor avizaţi ai scenei scade proporţional. Dacă „societatea spectacolului", societatea distracţiilor de tot felul, atrage mii de fani înrăiţi ai divertismentului, numărul amatorilor de teatru e într-o scădere vizibilă, deşi statistic pierderea nu e totuşi excesivă. Teatrul mai atrage doar episodic, câteva reprezentaţii stârnesc interesul şi prilejuiesc discuţii pătimaşe, în schimb, arta teatrului ca practică specifică şi-a pierdut aura. Pasolini vrea să ne liniştească: „Nu suntem mulţi, dar ne tragem din atenieni", afirmă el cu o remarcabilă justeţe a observaţiei. Da, împărtăşim un trecut mitic, dar, în ciuda lui, diminuarea dorinţei de a merge la teatru s-a extins la nivelul întregii societăţi. Curba „neiubirii" urcă. Există „un public", cum spune Denis Guenoun, dar ceea ce neliniştește este scăderea în intensitate a pasiunii, suspiciunea în privinţa condiţiei de spectator. Suspiciune cu vechi rădăcini în mentalitatea colectivă, din moment ce Shakespeare însuşi a denunţat-o în numeroase piese ale sale: spectatorul, regretă el,

rămâne în afara spectacolului, securizat şi protejat. E acceptat ca martor direct al evenimentelor de pe scenă, dar, din punctul de vedere al statutului său în lume, nu e preţuit. Astăzi, pe măsură ce cota actorului e în creştere, cea a spectatorului scade. Freud văzuse în atracţia faţă de teatru a acestuia din urmă dorinţa de a se proiecta la un nivel superior condiţiei sale obişnuite, de a accede la o altă imagine a sa prin intermediul actorului şi al rolului.

Construcţie imaginară şi câtuşi de puţin efectivă, construcţie înălţată din fotoliul de spectator, şi nu pe terenul vieţii reale. Mai recent, Guy Debord a criticat

„Societatea spectacolului11 pentru intenţia ei programatică şi alienantă de a produce… spectatori. Spectatorul, această făptură neiubită… acest defavorizat al sorţii!

Acest rău necesar şi veşnic suspectat de a fi parazitul ce se delectează fără ruşine cu bucuria şi cu încântarea pe care i le oferă scena! Fie el prinţ sau „plebeu", cum spunea Hamlet. Totuşi, teatrul n-ar exista fără el, fără dialogul care se înfiripă între scenă şi publicul ei!

Ştim însă că această depreciere rămâne mentală, că este doar o opinie, un mod de a percepe spectatorul, căci orice actor are nevoie de un spectator „în carne şi oase". Dar de care? De spectatorul sedus de la bun început sau de spectatorul pe care trebuie să-l cucereşti? De spectatorul supus sau de spectatorul agitat şi rebel? Programul teatrului, al oricărui teatru, se construieşte pe baza acestui scenariu, a acestei relaţii dorite şi premeditate. Aidoma unei relaţii amoroase care îşi are regulile ei distincte şi în care plăcerile nu sunt uniforme, şi nici monotone. Condiţia spectatorului e pusă sub semnul îndoielii, dar prezenţa lui în sală e absolut necesară. Alt paradox al iubirii şi al neiubirii cu care teatrul se confruntă neîncetat. Nicio altă artă nu cunoaşte o asemenea reticenţă, amatorul de muzică sau de pictură, ca să nu mai vorbim de cititor, nefiind niciodată ameninţat de o atare dezavuare. Dizgraţia care penalizează deseori teatrul îşi are originea şi în statutul acordat spectatorului.

Spectatorul, fiinţă exterioară spectacolului? Lăsat dinadins „în afară" doar din laşitate sau din dorinţa de a-l proteja? Nicidecum. Spectatorul îşi legitimează postura printr-o veritabilă melancolie a actului şi prin dreptul la reflecţie pe care i-l acordă distanţa dintre el şi scenă. Desigur, el poate părea „exterior". Dar asta nu presupune o

înstrăinare, ci, dimpotrivă, o implicare de un tip aparte, care îi este proprie. Care îi legitimează prezenţa şi îi justifică purtarea. Tăcerea lui încurajează scena şi îi permite să continue nestingherită reprezentaţia; el primeşte din partea ei energie, dar i-o şi restituie. Teatrul funcţionează pe baza acestui dublu schimb reciproc. Sala contaminează scena şi, de la locul meu, când spectacolul începe să dialogheze într-adevăr cu mine, îi răspund tacit, reacţionez prin concentrarea mea şi prin respiraţia mea aproape tăiată. Iar scena resimte efectul prezenţei mele, ea nu mă mai percepe ca pe un străin, ca pe o fiinţă „din afară". Oare actorii nu recunosc în tăcerea mea gâtuită de emoţie, de admiraţie, un omagiu secret adus jocului lor, un omagiu mai autentic decât acela al aplauzelor? Străin scenei nu devin decât dacă mesajele ei sunt mediocre, iar prestaţia convenţională; atunci mă plictisesc, mă îndepărtez, aţipesc, căci nu pot face nimic ca să îndrept lucrurile. Scena trebuie să se salveze singură, ca o insulă izolată în mijlocul apelor, fapt ce-mi măreşte considerabil extrateritorialitatea. Ea este cea care mă determină să mă retrag într-un exterior pe care îl asimilez unei protecţii şi unei condiţii speciale, aceea de spectator „din afară". Şi tot mie mi se reproşează asta? Criticaţi scena şi eşecurile ei, nu pe mine! Dacă nu sunt iubit, spune spectatorul, e pentru că nici mie nu-mi place uneori ceea ce mi se propune:

unei respingeri punctuale (care ar putea rupe, în ultimă instanţă, pactul teatral) nu trebuie să i se răspundă cu o respingere generică. Fiindcă, îndată ce ea se manifestă, spectatorul o percepe şi se distanţează. El nu pretinde să fie neapărat sedus cu ajutorul unor strategii speciale, pretinde doar ca scena să fie conştientă de prezenţa lui şi să dorească să i se adreseze, facilitându-i astfel accesul la acea „viaţă diferită" pe care speră să o găsească la teatru. Dacă aceste condiţii vor fi îndeplinite, spectatorul va trece *de afară înăuntru* şi se va bucura de noul lui statut. El poate deveni *prezenţă* doar dacă se simte dorit. Doar dacă scena, dincolo de orice opţiune estetică, se gândeşte la el, la prezenţa lui, tacită sau activă, şi îl tratează ca pe un partener aşteptat cu drag. E ceea ce spectacolele lui

Strehler sau ale lui Brook, ale lui Mnouchkine sau ale lui Liubimov n-au încetat să demonstreze. Ele şi-au creat un public „bun", ale cărui reacţii confirmă pertinenţa dialogului între sală şi scenă.

Pentru a da o replică meritată detractorilor spectatorului, e bine

să ne amintim de *Hamlet* şi de instalarea *cursei de şoareci*, expresie concentrată a tuturor dispozitivelor teatrale. Când actorii sunt gata să intre în scenă, iar publicul şi-a luat în primire locurile, Hamlet se apropie de complicele pe care şi-l alesese, Horatio, şi îi cere să joace rolul unui spectator. Reuşita „capcanei" depinde de reunirea tuturor factorilor reprezentaţiei, iar spectatorul e parte integrantă a dispozitivului.

Implicat, deci lipsit de orice exterioritate, el este pentru Hamlet o piesă indispensabilă pe eşichierul spectacolului, fără de care nu-şi poate atinge scopul. Dar prinţul îi recomandă lui Horatio şi să fie extrem de atent, pentru ca, depăşind „stadiul estetic" (ca să reluăm cuvintele lui Kierkegaard), să privească spectacolul nu cu ochii, ci cu „străfundurile conştiinţei sale". Lucru care îi va permite să se achite de misiunea încredinţată şi să treacă la „stadiul etic" al observaţiei, cu tot ceea ce comportă el ca revelaţie. Şi atunci, fără să sacrifice plăcerea pe care i-o procură scena, spectatorul regăseşte interioritatea ansamblului teatral şi se simte într-adevăr împlinit. îi revine teatrului sarcina de a-l conduce spre o asemenea intensitate şi de a-l determina să privească spectacolul din „străfundurile conştiinţei sale". Indicaţia hamletiană are, într-adevăr, ca rezultat integrarea spectatorului, care face din „exterior" prealabilul condiţiei sale iniţiale, pentru a putea accede astfel la „interiorul" reprezentaţiei. „A fi înăuntru" nu înseamnă a deveni prizonierul vreunei iluzii, ci a te proiecta cu convingere într-un joc a cărui fascinaţie o resimţi şi a cărui calitate o apreciezi. Spectatorul nu există în afara acestei marje de libertate care îi e pe deplin şi pentru totdeauna asigurată! Ea îi permite să evalueze jocul deşi este perfect integrat în el, ea atestă dubla lui condiţie: exterioară şi interioară, etică şi ludică. Reuniţi, toţi aceşti factori îi procură acea deplină satisfacţie care îl eliberează de orice complex de exterioritate.

17. Cuvinte, cuvinte.

De câte ori n-am auzit celebra replică a lui Hamlet

„Cuvinte, cuvinte…", rostită, de fiecare dată, cu ironie şi cu dispreţ, şi, de fiecare dată, această indiferenţă ostentativă m-a revoltat. De ce să nu preamărim „cuvintele", de ce să nu le omagiem atunci când merită, de ce să nu ne bucurăm când le citim? „Răul sălăşluieşte în cuvinte", spunea Tatăl în *Şase personaje în căutarea unui autor*, recunoscându-le forţa, iar Marguerite

Duras, în plină dramă personală, nu înceta să repete:

„O să găsim cuvintele potrivite ca să spunem asta”. Şi apoi Sartre, Foucault… fiecare a semnat o carte celebră consacrată Cuvintelor! Când îmi amintesc şi de ei, mă indignează cu atât mai mult dezinvoltura interpreţilor lui Hamlet, care spun replica sfidător, de parcă aşa şi-ar exprima şi mai abitir dispreţul faţă de cuvinte!

Înţeleg rezerva bănuitoare cu care sunt privite dacă le comparăm cu „actele”, dar insistenţa cu care este reluată atitudinea depreciativă nu face decât să confirme o condamnabilă dezavuare a limbii şi a cuvintelor!

Există, firește, texte supărătoare din pricina abundenţei de vorbe inutile, texte a căror verbozitate e de-a dreptul enervantă, dar câte altele nu atestă valoarea şi greutatea fiecărui cuvânt! Aştept actorul care le va reda demnitatea cuvenită, rostind „Cuvinte, cuvinte, cuvinte” cu respect şi cu dragoste.

De ce această introducere? Deoarece trebuie să amintim că neiubirea de teatru se hrăneşte de cele mai multe ori cu îndoiala ce planează asupra cuvintelor, ba chiar cu respingerea lor ca obstacole în calea prezenţei imediate a corpurilor, în calea acelei expansiuni a „nearticulării” la care aspiră artele moderne ale viului. Cuvintele închid totul în ele ca într-o carapace, cuvintele separă, se opun rezonanţei universale a teatrului: îl blochează într-o limbă anume, îl fac accesibil doar unei singure comunităţi, îl leagă de un teritoriu.

Handicapuri deplorabile în era difuzării planetare a imaginilor şi a sunetelor. Cuvintele restrâng şi atenuează impactul unui spectacol, îi afectează libera circulaţie, îl înscriu într-o cultură străină spectatorilor veniţi de aiurea. Cuvinte, cuvinte, cuvinte – sursă a neiubirii!

Origine a reticenţei atâtor tineri nedespărţiţi de căştile lor audio şi a atâtor imigranţi care nu se descurcă în hăţişurile unui vocabular prea puţin cunoscut. Cuvintele, atât de batjocorite uneori, atât de neînţelese alteori! „Răul sălăşluieşte în cuvinte…”

E momentul să amintim aici analiza de o mare limpezime propusă de André Green pentru a justifica recursul la cele două părţi componente ale „cursei de şoareci 1, faimoasa „capcană” a lui Hamlet: mai întâi pantomima şi apoi spectacolul. Dacă pantomima rămâne o simplă introducere la ceea ce va urma, de altfel fără niciun efect asupra asistenţei regale, în schimb, reprezentaţia, organizată în jurul aceluiaşi motiv, tulbură profund augustele personaje şi provoacă „mărturisirile”

regelui, atât de aşteptate de Hamlet. De ce oare?

Pentru că, sugerează Green, pantomima se rezumă la o gestică mută, pe când spectacolul se bizuie pe cuvinte şi pe alianţa dintre ele şi mişcări, de unde şi forţa lor demascatoare. Cuvintele – prezenţa lor şi modul în care sunt folosite – explică impactul „capcanei".

şi, tocmai pentru că era convins de asta, Shakespeare a apelat la cele două forme teatrale, pantomima şi spectacolul! Diferenţa dintre ele o constituie, fără îndoială, cuvintele: ele îi întăresc lui Hamlet încrederea în teatru. Teatrul scoate la iveală adevărul atunci când „nu-i lipseşte nimic"! Când, exact ca în viaţă, actele sunt însoţite de cuvinte! Când ele coexistă.

Controversa iscată în jurul cuvintelor se intensifică până la a căpăta aspectul unui conflict făţiş. Vitez spunea că teatrul este „paznicul limbii" – oare poate fi considerată derizorie misiunea de a salva o limbă atacată din toate direcţiile? El supralicita afirmând că teatrul îşi justifică existenţa prin faptul că e „locul unde un popor se duce să-şi asculte limba". Plăcere a cuvintelor, rezistenţă la degradarea generală a limbii. Şi, pornind de aici, sentimentul unei apartenenţe, al unei identităţi care ne permite, graţie cuvintelor, să ne înrădăcinăm în memoria unei ţări, să ne bucurăm că putem aparţine unei comunităţi, că auzul nostru poate percepe senzualitatea unei înlănţuiri de cuvinte. Ceea ce o limbă pierde fiind fatalmente limitată la un public şi la o circulaţie reduse câştigă, în schimb, în virtutea rolului ei de liant al unei naţiuni: cuvintele cimentează relaţiile interumane. Ele se opun izolării, înstrăinării oamenilor unul de celălalt, pentru a salva coerenţa unei colectivităţi, o coerenţă nu neapărat perfectă, dar totuşi reală, şi o colectivitate căreia, atunci când îi aud limba rostită de la înălţimea unei scene, sunt fericit că îi aparţin. Teatrul poate fi, de asemenea, „laboratorul limbii", de unde, printr-o alchimie miraculoasă, se naşte o limbă diferită, inedită şi originală, dar întotdeauna alcătuită din cuvinte care ne impresionează auzul, indiferent dacă le cunoaştem sau nu accentul, semnături sonore pentru care nu există frontiere.

Nimeni nu e scutit de derapaje… La sfârşitul unui spectacol recent cu ultimul text al lui Peter Handke, îl parafrazam pe împăratul Rudolf al II-lea, care, după premiera la *Don Giovanni*, îi reproşase prosteşte lui

Mozart: „Prea multe note". Da, farandolele lui Handke m-au provocat să spun la rându-mi: „Prea multe cuvinte".

„Cuvinte, cuvinte, cuvinte" – pericolul ne pândeşte, dar trebuie oare să le abandonăm de teama unei inflaţii sau a unei folosiri greşite? Sau poate că trebuie să le intentăm un proces, justificat de abuzul de insulte.

şi de înjurături ce caracterizează „limba brută" pe care o cultivă astăzi numeroşi autori? Indiferent de felul în care sunt tratate, teatrul are nevoie de cuvinte. Iar alungarea lor nu este o soluţie de salvare a teatrului, ci doar simptomul unei respingeri a acestei arte în care unii cred că doar corpurile „vorbesc". Corpurile şi imaginile ce le însoţesc. Izgonirea cuvintelor, proscrierea lor, sacrificarea lor în favoarea imaginilor constituie dovada dureroasă a devalorizării lor actuale, pe care unii regizori încearcă să o depăşească şi pe care spectatorii vigilenţi refuză să o accepte. Lupta e îndârjită, rezultatul – incert. Dar se ştie prea bine că unei căderi în dizgraţie îi urmează deseori revenirea la starea de graţie.

18. Repertoriul: povară sau tezaur?

Repertoriul, placa turnantă a controversei căreia această carte încearcă să-i examineze argumentele şi să-i inventarieze dovezile invocate în sprijinul lor.

Repertoriul: ne place sau nu ne place! O opţiune decisivă…

Repertoriul este capitalul teatrului, capital acumulat de-a lungul timpului şi care se constituie în soclul peren al artei efemere a scenei. El poate fi asociat şi unei alte metafore, mai valorizante estetic, metafora muzeului imaginar prin care regizorul sau actorul se pot plimba în voie, oprindu-se în cele din urmă în faţa unei opere vechi care îi atrage, pe care vor să o exploreze şi să o interpreteze în lumina unei noi viziuni.

Dialectică a unei arte aflate la răspântia dintre trecut şi prezent. Dar dialectică astăzi controversată.

Am spus că repertoriul evocă imaginea unui muzeu.

Ei bine, o anumită categorie de artişti contestă muzeul, considerându-l desuet şi opac la prezent. „Muzee, vă urâm!", au strigat răzvrătiţii tuturor avangardelor, ale căror aventuri s-au sfârşit însă tot într-un muzeu. Numai că strigătul originar a avut ecou, a impregnat mentalităţile şi a întreţinut, mai ales la tineri, o puternică reticenţă faţă de toate „vechiturile" conservate cu grijă şi ajunse la noi peste veacuri. Contestatarii protestează, evident, în numele unui cult extrem închinat prezentului agresiv, prezent ce vrea să uite de orice moştenire a

trecutului. Astăzi, când sunt atât de lăudaţi „scriitorii pentru scenă" (sau, mai exact, „inspiraţi" de scenă), regizori „debarasaţi" de orice text prealabil, se uită adesea că spectacolele lor se realizează în actualitatea unică a reprezentaţiei, reprezentaţie la care nimeni nu se va mai putea întoarce, pe care nimeni nu o va mai putea regăsi. Teatru fără „cuvinte" asupra cărora cineva să se aplece din nou cândva şi să le citească *altfel*, dându-le o nouă prospeţime! Marele istoric Eric

Hobsbawm a văzut în această propensiune un simptom al epocii noastre: simptomul „prezentului permanent". Iar Marina Abramovic, care crede în acest

„Prezent", îşi cristalizează convingerile intitulându-şi ultima sa performanţă de la MOMA „The artist is present". Pentru cei ce se raliază acestei noi estetici, repertoriul devine simbolul unui trecut perimat care se încăpăţânează să persiste şi să se opună cultului momentului, al imediatului, atât de elogiat astăzi. „Să ştergem trecutul", lozinca atâtor revoluţii care au sfârşit înecate în sânge, în numele unui „spontaneism" deseori ucigaş. Pentru toţi aceşti artişti (dar şi politicieni), povara moştenirii şi a variantei sale teatrale, repertoriul, se cuvine să fie aprig combătută. Nici că se putea formulare mai limpede a neiubirii de teatru.

O altă obiecţie, deseori întâlnită: teatrul bazat pe un repertoriu nu mai are cum să surprindă, efectul de surpriză îi este complet străin. Totul este cunoscut dinainte şi, în sala de teatru, spectatorul, spunea Jérôme

Savary, seamănă cu microbistul care se uită la un meci înregistrat, ştiind deja că echipa lui – sau cea adversă – a marcat un gol în minutul 83… Repertoriul te obligă să explorezi un teritoriu cunoscut! Hamlet va muri întotdeauna la sfârşitul piesei, iar cele trei surori nu vor ajunge niciodată la Moscova. Mersi, ştim asta. Ştim că Franţa va pierde în faţa Italiei şi nu va câştiga

Campionatul Mondial… Alt motiv de respingere a teatrului, acum, când triumfă neprevăzutul! Surpriza!

Scoop-v îl!

În schimb, celor care mai cred în el, se întorc la el şi îşi iau de aici textele, repertoriul le permite să-l erijeze în acel loc privilegiat unde se instaurează relaţia dialectică dintre *acelaşi* şi *altcei a*. Altceva complet diferit, interesant nu atât prin „noutatea" lui, cât prin modalitatea scenică de a produce „noul". Faptul că textul e veşnic

acelaşi evocă un timp imobil şi se constituie în termen de referinţă pentru o conduită sau pentru un act anume: el nu se schimbă, rezistă, enigmatic şi definitiv. Textul nu rămâne însă înscris pe o pagină, el este deplasat pe o scenă unde alte corpuri îl investesc, alte idei îl traversează: acum el se preschimbă în *altceva*, diferit de ceea ce a fost până atunci. Iubirea de teatru se alimentează, se legitimează graţie acestei bipolarităţi permanent reînnoite. Iubim scena pentru incertitudinea care domneşte aici, căci ea nu ţine pe de-a-ntregul nici de trecut, adică de *acelaşi*, nici de prezent, adică de *diferit*. Această impuritate o face să fie unică. O transformă într-un loc care nu este acela al opţiunii între două durate, ci acela al unei hibridări congenitale. Loc filosofic unde regăsim

Vechiul, dar fără obligaţia de a-l păstra intact sau de a-l erija în lege, şi unde, dimpotrivă, descoperim că i s-a injectat un sânge proaspăt, menit să îl readucă la viaţă.

Noi, cei din sală, suntem martorii acestei resurecţii petrecute pe scenă în timpul extraordinarelor reprezentaţii cu Shakespeare sau Sofocle, Ibsen sau Cehov, ce par a fi un miracol. Căci vedem cum textul se încarnează, reînvie şi ne vorbeşte de dincolo de mormânt, de dincolo de timp, cum ne aduce în prezent ecoul cuvintelor de odinioară şi cum face ca personajul conservat în paginile unei piese să devină dintr-odată contemporanul nostru.

Repertoriul le permite artiştilor ce aparţin unor epoci diferite să se întâlnească şi să dialogheze între ei. Iar noi asistăm la acest dialog. Îmi place nespus de mult să urmăresc discuţia dintre regizor şi scriitorul pe care şi l-a ales ca partener: Vitez şi Racine, Brook şi

Shakespeare. Dar îmi place la fel de mult să fiu martorul întâlnirii lor neaşteptate cu un personaj ca, de pildă, Oedip sau Prospero. Oare nu scrisese Vitez, atunci când pleca de la Chaillot: „Nu o să-l joc pe

Oedip la Colona”? Moştenirea cuprinsă în repertoriu e colectivă, preluarea ei scenică poartă pecetea unei individualităţi.

Am intuit existenţa acestei relaţii pe când vizitam o splendidă expoziţie milaneză consacrată reprezentărilor Fecioarei Maria. De la un tablou la altul o recunoşteam, era Ea, dar în acelaşi timp sesizam o anumită relaţie pe care fiecare pictor o iniţia în felul lui cu personajul, mereu acelaşi. Astfel, confruntaţi cu Maria, pictorii păreau să fi fost invitaţi, aidoma regizorilor, să revadă bine-cunoscuta figură sacră şi să

o reînsufleţească. Asemenea teatrului, Biserica şi-a alcătuit un repertoriu-depozit. Dar în timp ce repertoriul ecleziastic rămâne legat de bazilici şi de muzee, dublul său, repertoriul teatral, prinde necontenit viaţă pe scenă, plasându-se la răscrucea dintre trecut şi prezent. El se situează în spaţiul dintre… Luvrul medieval şi scena actuală. Forţa lui vine din această antinomie.

Din această definitivă nediferenţiere, din această coexistenţă a ceea ce a fost cu ceea ce este. Spectatorul iubitor de teatru se bucură să participe la această logodnă mereu reînnoită.

Iubire şi neiubire de teatru? Iubire şi neiubire de repertoriu. Ce este repertoriul, povară de îndurat sau moştenire de prelucrat? Lui Grotowski îi plăcea să spună: „Eşti întotdeauna fiul cuiva". Oare nu îl confirmă această origine a teatrului european care e „repertoriul"? Pe care îl putem contesta din neiubire sau, dimpotrivă, explora cu dragoste şi cu o uimire continuă.

Artistul scenei este fiul rătăcitor sau fiul rămas acasă?

Ipostaze contrare, determinate de relaţia diferită pe care fiecare o întreţine cu moştenirea.

19. E el sau nu e el?

Iată o întrebare care parafrazează întrucâtva celebra interogaţie hamletiană „a fi sau a nu fi?". Mod de a gândi radical, ce domină şi controversa iubire/neiubire de teatru, căci el vizează relaţia dublă, divizată, pe care teatrul o poate întreţine cu încarnarea ficţiunii.

Unii o admit şi se mulţumesc cu atât, alţii o resping.

Opoziţiile sunt clare.

În versiunea sa clasică, textul dramatic se prezintă ca o ipoteză al cărei destinatar direct nu este cititorul, ci spectatorul, la care textul ajunge „revizitat", „mediat".

de scenă în urma unei activităţi de interpretare şi de încarnare. Astfel, deschiderea sa iniţială spre o pluralitate de sensuri se restrânge datorită unui al treilea factor (sau datorită mai multora) care intervine şi realizează la modul fizic, pe platou, sugestiile iniţiale. Să lăsăm deoparte comentariile asupra variaţiilor posibile şi să recunoaştem, ca element specific teatrului, această translare a textului de la autor la spectator, graţie unei gândiri şi a unor corpuri ce servesc drept „intermediar". Reprezentaţia ne propune discursul lor reunit, iar noi suntem convocaţi la dialogul a doi termeni „în prezenţă". Practica teatrală se situează în centrul unui *entre-deiix* care nu separă cartea de

scenă, ci, dimpotrivă, stabileşte o comunicare între ele. Teatrul păcătuieşte sau fascinează tocmai prin această incertitudine, căci el ţine de amândouă simultan. Cei ce nu-l iubesc i-o reproşează, ceilalţi se delectează cu asta. A fi sau a nu fi…

Întrebarea fundamentală este cea referitoare la *mimesis*, întrebare apărută ca urmare a materialităţii atât a platoului de joc, cât şi a interpreţilor textului. Ea este nodul gordian al teatrului. Pe care nu vrem să-l tăiem, ci să-l deznodăm cu grijă! El este şi centrul controversei, căci raportul cu încarnarea – cu tot ceea ce ea comportă ca mimetic – radicalizează opţiunile şi adânceşte diferenţele. Teatrul se confruntă permanent cu această dilemă: *mimesis*-ul e sursă a recunoaşterii sau iluzie scenică? Fără îndoială că e şi una, şi alta, căci actorul încarnează o dublă condiţie, a adevărului şi a falsului!

Încarnarea unui text (preluat în litera lui) nu se produce oare şi în timpul oricărei slujbe religioase, atunci când se citeşte Evanghelia „interpretată" de „actorul".

Bisericii, nimeni altul decât slujitorul ei, simplu preot sau episcop? Şi nu aşteaptă ea, în acest „avanteatru".

care este liturghia, o reacţie nu numai la sensul cuvintelor rostite, ci şi la performanţa prelatului care le pronunţă? Şi care, „personalizând" astfel pasaje anonime din Biblie, realizează un soi de… încarnare. Nu pentru a impune un personaj, ci pentru a-i da verbului carne.

Ne încântă timbrul vocii lui? Sună plăcut sau ne enervează, ne dezamăgeşte, parazitează textul? în biserică, se ştie, intervin, abia schiţate, datele fondatoare ale teatrului, suscitând aprecieri asemănătoare cu cele ce pot fi auzite în legătură cu spectacolul şi cu „interpreţii" lui.

Şi oare nu tot Biserica e cea care, în timpul celebrului ei război cu imaginile, s-a confruntat cu provocarea supremă a reprezentării divinului? Poate fi reprezentat

Hristos? Şi, dacă da, asta nu implică o limitare figurativă ce ar prejudicia imaginarul căruia i-ar da naştere subiectul? Se prea poate, dar, dacă s-ar fi renunţat la reprezentarea divinităţii, câte ipostaze ale umanului încarnat în figura sacră a Occidentului nu s-ar fi pierdut! Tocmai pentru că a fost reprezentat, Iisus a devenit protagonistul scenei religioase. Cealaltă scenă, cea teatrală, se înrudeşte cu ea. Chiar dacă şi teatrul va fi afectat, la rândul său, e drept că într-o mai mică

măsură, de procesul intentat încarnării.

Nepăsător la „criza" sa, personajul dramatic subzistă… Acest personaj este un prealabil fictiv. Statutul lui se apropie de cel al personajului literar, numai că acesta din urmă nu a fost gândit în perspectiva unei posibile încarnări. HI este doar „enunţiativ11. Deschis şi dispus să satisfacă imaginaţia oricărui cititor…

În schimb, în teatru, el nu va mai fi reprezentat în două dimensiuni, ca pe pereţii unei biserici ori ca pe lemnul unei icoane. Aici îl va încarna un actor, îi va da chipul lui, răsuflarea lui, mersul lui, felul lui de a vorbi… Actorul înrădăcinează şi închide personajul în trupul lui. îi dă înfăţişarea lui şi prezenţa sa de om viu.

Discordanţa dintre actor şi modelul mental pe care şi l-a creat cititorul poate produce decepţie şi respingere – „Nu e el", va spune acesta, dezamăgit. Dar dacă, dimpotrivă, va recunoaşte o concordanţă cu ceea ce şi-a imaginat, va exclama fericit: „El e!". În acest caz, teatrul furnizează mai degrabă confirmarea unei aşteptări sau bucuria unei surprize decât simpla satisfacţie mimetică. Prin natura ei şi prin munca înfăptuită aici, scena ne dăruieşte această surpriză în momentele ei de împlinire.

Încarnarea şi apoi încântarea pe care ne-o provoacă un actor când putem exclama, convinşi, „E el!"

Introduc o anumită relativizare, în sensul că ne invită să urmărim întâlnirea dintre ceea ce durează (personajul) şi ceea ce e efemer (interpretul lui). Noi, cei din sală, ştim bine că întâmplările de pe scenă au şi ele un sfârşit şi că trebuie să ne bucurăm, aici şi acum, de fericita coincidenţă dintre un rol şi un interpret, dintre versiunea eternă şi definitivă a unui comportament şi manifestarea lui unică şi trecătoare. Teatrul ne propune această experienţă şi ne invită să ne împărtăşim din înţelepciunea lui. Piatra cuvintelor şi pulberea cărnii…

reunite preţ de o clipă! Spectatorul din mine e martorul sedus al acestei logodne de o seară. Dar amintirea ei, amintirea momentului când am putut murmura „E

el!", se depune în fiinţa mea ca o amprentă a memoriei pe care o pot reactiva din vreme în vreme. Ea aparţine patrimoniului meu acumulat progresiv în întunericul atâtor şi atâtor săli de teatru. În acelaşi timp, teatrul (când atinge desăvârşirea) îmi permite să uit de decepţiile şi de toate acele constatări resemnate la originea cărora se află „Nu, nu e el". Ceea ce „se joacă".

este, de fiecare dată, recunoaşterea unui echilibru între viaţă şi artă, element constitutiv al teatrului.

Drama spectatorului sfâşiat între „E el" şi „Nu e el".

nu o trăiesc, firește, decât iubitorii acestei arte, exaltaţi sau dezamăgiţi, căci ceilalţi, refractarii, propovăduiesc retragerea „într-un fotoliu de acasă", singura capabilă, în opinia lor, să dea frâu liber imaginarului, acesta putându-se dezlănţui nestingherit de prezenţa opacă a unui corp sau a unui decor. „Citind, îţi imaginezi;

văzând, înduri", iată formula lapidară prin care ziarista

Brigitte Salino descrie posibilele raporturi cu un text dramatic. Fiind partizani ai unei scene mentale, „neiubitorilor" nu le sunt pe plac nici spectatorul, nici actorul; ei sunt convinşi că orice încarnare constituie un obstacol, o capcană întinsă văzului, şi asta în detrimentul libertăţii de reprezentare mentală a personajului. O libertate neţărmurită, în numele căreia e refuzată imaginea şi e preferată proiecţia. De fapt, ei iubesc teatrul, dar nu iubesc scena. Asemenea lui Joseph

Conrad, care, într-o scrisoare, refuză o invitaţie la un spectacol „pentru că nu îi place jocul", şi nu pentru că ar respinge teatrul… dar poţi oare să-l iubeşti cu adevărat fără să-l accepţi în întregul lui? Cine poate şti?

Există mai multe feluri de a iubi. De pildă, un procuror din Veneţia, aflat în vizită la Bucureşti, îmi mărturisea că citeşte în fiecare seară o piesă de teatru. Era

„Rugăciunea" lui laică… credea în piesa lui de teatru, o plăcea, dar *altfel*! Adică fără să i-o „intermedieze".

cineva. Singur cu textul, în liniştea dormitorului său, epuizat de „teatrul" prestaţiilor judiciare, el se refugia într-un teatru mental! Unde incertitudinea „E el" / „Nu e el" nu mai intervenea. Cititorul ne apare astfel ca unicul beneficiar al unei reprezentaţii create de el însuşi şi destinate lui însuşi. Nu vom citi niciodată un text dramatic ca pe un roman. Aşteptările diferă:

În comparaţie cu cititorul de romane care se cufundă într-o lume completă, într-un univers creat pe de-a-ntregul de autor, cititorul de piese umple golurile, proiectează decorurile, construieşte o „viziune". Actorii sunt excluşi, spectatorii, absenţi, şi totuşi acest spectacol imaginar ce „se joacă" între pereţii unei camere îi procură o satisfacţie deplină. Căci el este cel ce pune personal în scenă textul! E

regizorul!

20. „A face" şi a „re-face":
de la evidenţă la suspiciune

Superioritatea scenei în raport cu sala – ierarhie contestabilă, dar deseori acceptată – se explică prin prioritatea acordată acelui „a face" propriu actorilor, în defavoarea acelui „a vedea" propriu spectatorilor.

Intervine aici o distincţie veche care trimite la originea metaforei „lumea ca teatru", o lume unde, de fiecare dată, Puterea supremă programează comportamentul oamenilor, repartizându-le rolurile pe care urmează să le joace, condiţie necesară ca ei să se realizeze în viaţă graţie unui „a face" formulat în prealabil. Dumnezeu a elaborat aşadar programul înscris într-un scenariu şi l-a distribuit pe fiecare ins într-un rol anume. A-l asuma e condiţia unei vieţi împlinite, îndeplinirea supusă a misiunii încredinţate! Oamenii adoptă programul şi îl pun în aplicare cu devoţiune şi sârguinţă; îşi joacă rolul de protagonişti – regi, războinici, amanţi – sub privirile unor „spectatori" consideraţi întotdeauna „exteriori", rămaşi în afară, protejaţi, observatori ai „actelor", dar privaţi totodată de forţa acestora. Comunitatea umană pare astfel divizată întocmai ca o sală de teatru! Ea este plasată sub supravegherea Ochiului divin, prealabil mistic al poziţiei privilegiate, politice, care va fi numită mai târziu „perspectiva Prinţului". Lumea e un teatru… iar reprezentaţia oferită este uneori unică, strict individuală, alteori repetată, reluată la infinit, cum se întâmplă în cazul regilor care se caţără, toţi în acelaşi fel, pe scara Marelui Mecanism (conform sintagmei intrate în istorie datorită lui Jan Kott) pentru a ajunge în vârf, de unde mai apoi se vor prăbuşi. Dincolo de diferenţe, ceea ce contează este faptul că doar

„Văzul" plasează „actul" protagoniştilor în perspectiva teatrului. Cei doi termeni operează împreună. Cooperarea lor stă la baza metaforei lumii ca teatru supravegheat de o privire superioară, celestă, atotputernică.

Dar teatrul (Shakespeare şi atâţia alţii) ne aminteşte că lumea însăşi e neomogenă şi fracturată, divizată în spectatori şi actori. Aceştia din urmă au căpătat chiar şi denumiri în funcţie de „specializarea" lor – actori sociali, actori politici –, ca şi cum ar fi vorba despre o *miseen abymea* scenei lumii, lume formată din microscene ce se îmbucă unele în altele aidoma păpuşilor ruseşti.

Pe scena vieții, actele (acțiunile) se „teatralizează".

datorită existenței unui Spectator suprem, asupra căruia nu planează însă nicio bănuială. Nobile sau sordide, ele se califică prin adevărul lor, adevăr capabil să definească o identitate: actele sunt produsul unui corp care le execută și care, implicit, inspiră încredere în realitatea lor, indiferent de evaluarea efectuată. Arbitrajul moral intervine pe un alt plan, distinct, diferit.

De altminteri, astăzi, când se constată o revenire a metaforei „lumii ca teatru" și când oamenii politici sunt numiți „actori ai vieții politice", acest atribut nu îi descalifică, ci doar îi desemnează ca protagoniști pe scena unei națiuni, ba chiar pe scena planetei. Acesta le e rolul, voit sau impus! în schimb, când li se spune cu dispreț „actori", intervine referirea depreciativă la adresa teatrului și a ceea ce el comportă ca disimulare sau ca

„Marionetizare" a ființei umane. A fi „actor politic" nu e totuna cu a fi „actor" în politică. Efecte târzii ale iubirii și neiubirii de teatru, ce-și pun pentru totdeauna dubla lor amprentă atât pe teatru, cât și pe folosirea metaforică a termenului, deseori practicată.

Evoluția actorilor pe un *treteau*, cum era numită odinioară scena, constă în înfăptuirea unor „acte".

Inspirate din viața oamenilor și cerute de un text (textul dramatic). Nimic de obiectat, cu atât mai mult cu cât actorii se străduiesc să le execute cu fidelitate și precizie. Dincolo de orice alte motivații, ei știu că faimoasele „acțiuni fizice" promovate de Stanislavski și apărate de Grotowski țin de aceeași dorință de exprimare concretă (și corectă în raport cu realitatea) prin intermediul unor corpuri ce îndeplinesc acte a căror pertinență și înlănțuire sunt admirate de public. Acte, acte, acte… asemenea unui alt Hamlet cu ale sale

„Cuvinte, cuvinte, cuvinte…", spectatorul asistă la o înșiruire de acte. Ocupație care, ca și în cazul prințului, implică deopotrivă încredere și neîncredere!

În privința actelor, nimeni n-ar avea de ce să formuleze reproșuri sau să manifeste unele rezerve. Actul se produce ca atare… Excesiv sau nu, el cauționează jocul ca practică. Actorii *fac*… acționează (îmbrățișează, mângâie etc.). Ei sunt, toți, suma unor „acte"…

atât de respectate, de altfel, în afara sălii. Și atunci, de unde îndoiala în numele căreia, deseori, apare refuzul de a frecventa teatrul?

Ce anume motivează această nemulţumire? Unul dintre răspunsurile posibile: *a face* stă, în teatru, sub semnul suspiciunii permanente pentru că, de fapt, aici e vorba de *a re-face*. Teatrul nu beneficiază de aura proprie actului unic, spontan, revelator.

A face se teatralizează tocmai pentru că, în realitate, pe scenă nu *se face*, ci *se re-face* totul. Văduvită de încrederea acordată *facerii* ca act unic, *re-facerea* pare a fi doar un substitut al actului, o „contrafacere** a lui, o clonă teatrală, spun adversarii. Şi, deoarece poate fi reluată la nesfârşit, ea suferă de acea „penurie existenţială** proprie, crede Blanchot, oricărei manifestări repetabile. Aici îşi află rădăcinile şi pledoaria lui Artaud:

teatrul se va salva numai atunci când va ajunge la incandescenţa *unicului*, încetând să se mai refugieze în adăpostul comod al *repetabilului*! Câte tentative lansate şi câte proiecte avortate în numele acestei dorinţe de a atinge ultimele limite, extremele „clipei**

şi ale „actului** care, cum spunea Brook, ne aruncă „în mijlocul flăcărilor! *. În fond, Artaud viza astfel depăşirea dezacordului cu vechiul teatru printr-un gest suprem, amintind de tentativa lui Icar, gest făcut în numele unei arte reînnoite care poate cunoaşte desăvârşirea numai mulţumită actului autentic, *făcut*, şi nu *re-făcut*. Oare aşa ceva e cu putinţă? Mulţi au încercat şi, dincolo de victorii efemere sau de eşecuri usturătoare, aceşti martiri, aceşti jupuiţi de vii care au fost actorii de la „Living theatre** sau cei ai lui Vassiliev s-au jertfit pe altarul enormei speranţe născute ca răspuns polemic la rebuturile *re-facerii*.

Totuşi, marea provocare rămâne tocmai această *re-facere*, cu care nu trebuie să ne acomodăm şi să ne simţim confortabil, dar pe care nu trebuie nici să o respingem. Căci cum să înfăptuieşti un act, adevărat în esenţa lui, fără să fii totodată gata să-l reiei oricând?

Cum să investeşti afectiv ansamblul gesturilor şi al mişcărilor fără să le goleşti de energia lor, invalidându-le prin această practică a *re-facerii*? Salvarea actului *refăcut* – iată o dovadă a iubirii de teatru. Suspectarea până la refuz a actului *repetat* – iată o expresie a neiubirii. În viaţa de toate zilele, această rezervă se formulează prin contestarea oricărei veleităţi de adevăr a actului scenic: „joacă teatru11, se spune despre cineva bănuit de ipocrizie. Calificativ degradant, care dispreţuieşte în egală măsură viaţa şi teatrul!

Partizanii teatrului susţin însă că plăcerea pe care acesta ne-o

procură constă nu în satisfacerea pretenţiei de a vedea pe scenă acte „ca în viaţă", ci în şansa de a vedea resurecţia scenică a actului, consecinţă a unei munci asidue şi dovadă a talentului actorilor. Ca spectator, nu asist la *ceva ce s-o facem* direct, ci la *ceva ce se face* mediat, printr-un ocol, adică „indirect", oblic, graţie unei fiinţe care se străduieşte să redea cât mai autentic acest *ceva* pe o suprafaţă numită scenă. Din punct de vedere filosofic, nu tentativa *re-facerii* este contestabilă, ci modul în care se realizează ea. Căci de ce n-am asimila „teatrul de repertoriu" unui soi de destin? Ca şi destinul, el nu cultivă surpriza, nu lasă loc hazardului, ne obligă să mergem pe drumul dinainte trasat şi imposibil de modificat al evenimentelor şi al acţiunilor. Iar asta ne place, aşa cum ne plăceau în copilărie poveştile pe care mama ni le citea în fiecare seară, reluându-le iar şi iar. Satisfacţie produsă de un *acelaşi* care revine, permiţându-i spectatorului (dar şi actorului) să calce pe urmele unor paşi predeterminaţi, altfel spus, să nu mai alerge după necunoscut şi să se delecteze cu ceea ce cunoaşte deja… dar descoperă din nou! Spectatorii ştiu că nu trebuie să se aştepte la ceva inedit, dar nu sunt mai puţin încântaţi de *revederea* unor istorii vechi pe care nimeni şi nimic nu le mai poate schimba. Moartea, moartea implacabilă… îi aşteaptă de fiecare dată pe Julieta sau pe Hamlet, pe

Antigona sau pe Creon! Reluarea întocmai a acestor biografii fictive îi face pe unii să iubească teatrul, iar pe alţii, amatori de surprize, îi irită! Antinomie a aşteptărilor, opoziţie a plăcerilor! Să călătorim cu harta în mână, urmând un traseu jalonat, sau să hălăduim la voia întâmplării, iată sursa încântării sau a decepţiei noastre! Să înaintăm pe un teritoriu bine delimitat sau să ne aventurăm pe teritorii încă neştiute? Două opţiuni contrare ce alimentează iubirea sau neiubirea de teatru.

Re-facerea proprie actorului se deosebeşte, e drept, de *facerea* unui erou de roman sau a personajului dintr-un tablou, căci actorul „mimează" caracteristicile vieţii reale, motiv pentru care poate fi acuzat de simulare. Acuzaţie platoniciană plauzibilă, dar care nu trebuie generalizată. Orice mare actor, trebuie să o reamintim, se distinge prin aptitudinea de a fi prezent şi adevărat în actele scenice, deşi le *re-face*. El le execută „fără să devină marioneta rolului", potrivit formulării lui Georg Simmel, acţionează în conformitate cu exigenţele misiunii sale teatrale, dar însoţit tot timpul de umbra propriei

identităţi. Actele lui nu sunt doar repetate, ele ţin în aceeaşi măsură de voinţa de a reda, graţie lor, un dublu adevăr: cel al personajului şi cel al interpretului, reuniţi.

Re-facerea, în formele ei desăvârşite, îi acordă actorului statutul de „adevărat/fals", iar spectatorului, posibilitatea de a se bucura, la fel de intens, de „repetarea" explicită a actului, ca şi de „mărturisirile" implicite, involuntare, ale comedianului care, prin natura meseriei sale, îl înfăptuieşte. Şi tocmai de aceea, nu reuşeşte el oare să ridice *re-făcutul* la valoarea, căutşi de puţin suspectă, a unui… *făcut* real? Bineînţeles că reuşeşte, afirmă adepţii teatrului. Adică iubitorii de teatru, cei ce au încredere în joc ca act, ca un mod de *a face* specific, vocaţie a actorului ieşit din comun, a actorului de excepţie. Ryszard Cieslak sau Hélène Weigel, Gerard

Philipe sau Maria Casares, actori „de ruptură", actori nesupuşi. Ei sunt cei ce salvează teatrul… de orice bănuială.

Bătălia pentru autenticitate fusese iniţiată şi dusă cu îndârjire de regizor, acel regizor dornic să lucreze cu un actor care, lucru până la urmă admis, câştigă lăsându-se acompaniat, ajutat, ghidat, fără să fie supus însă unei instrumentalizări forţate. Căci idealul nu este supermarioneta docilă, cum păreau să creadă

Craig sau Maeterlink, ci actorul care reuşeşte să *re-facă* autenticitatea proprie *facerii* iniţiale, originare, autenticitatea actului neameninţat de vreo repetare. Şi asta fără a contesta specificul practicii teatrale: Craig şi

Artaud urmăresc extinderea orizontului teatrului, fără să-şi propună totuşi să-l atingă. Dovadă marile tentative moderne. Ele *tind către ceva*… (*Streben*) – cum îi plăcea lui Strehler să spună, reluând verbul lui

Goethe –, fără să ajungă însă la acel *ceva*.

Robert Wilson a refuzat întotdeauna să ascundă *re-facerea*; dimpotrivă, a asumat-o ca exerciţiu propriu scenei, cum o arată întreaga lui operă: la el, jocul actorilor se supune programului estetic al unui artist plastic care nu se sinchiseşte câtuşi de puţin de acel *adevăr* specific *facerii* pe care ar fi trebuit, chipurile, să-l *dovedească*. *Re-facerea* poate fi supărătoare dacă ne raportăm la practicile tradiţionale ale Occidentului, dar la Wilson ea se constituie în raţiunea suficientă a proiectului care, „dincolo de teatru", caută să producă, fără complexe mimetice, convenţia unui „act de scenă".

Eliberată de constrângerile „realismului" şi „programată" de un artist plastic, prestaţia actorului se plasează sub semnul artificialului, fără cea mai mică nostalgie a actului concret, suspectat de a fi *re-făcut*.

Deoarece totul este fals, actul acesta dobândeşte o legitimitate pur artistică. Scena îşi are adevărul ei, iar actorul wilsonian se însărcinează să îl exprime. El îşi asumă *re-facerea* ca pe o condiţie indispensabilă unei scene indiferente la orice veleitate iconică.

Dacă vom construi un model, acceptând, desigur, riscul schematismului său, atunci se înţelege de la sine că Grotowski, opusul lui Wilson, se va plasa şi el printre regizorii pe care scena nu îi satisface. Grotowski a încercat şi a izbutit să se desprindă de *mimesis*-ul încarnării, fără a sacrifica însă impactul actelor, acte din care a făcut ţinta centrală a preocupărilor sale. La el, actul e protejat graţie unei activităţi regizorale intense, neobosite, unor exerciţii reluate întruna, unui anumit montaj; pe scurt, graţie unei serii de operaţiuni menite să structureze jocul şi să energizeze interpretul, acesta devenind în final capabil să repete un act fără să dea senzaţia *re-facerii*, adică a simulacrului. „Chiar şi refăcut, actul e virgin", spunea, plin de speranţă, poetul

René chiar. „Să arzi", dar nu doar o singură dată, cum visa Artaud, ci vreme îndelungată, fără să te epuizezi, iată scopul regizorului polonez! Grotowski practică artificiul, dar educând actorul astfel încât să-i permită convertirea *re-facerii* în *facere*, o *facere* căreia spectatorul să-i perceapă autenticitatea şi incandescenţa.

Atunci neîncrederea spectatorului dispare, tot aşa cum dispare şi rezerva faţă de actorul care erijează jocul în act degajat de orice suspiciune.

Wilson, Grotowski, Kantor, Barba… tot atâtea încercări de depăşire a reticenţei generate de *re-facere* şi de realizare a unei alianţe vii, în care, prin conversiunea lor reciprocă, *facerea* şi *re-facerea* să le procure un sentiment de siguranţă partizanilor teatrului şi să înlăture, parţial, îndoielile celor care refuză să-l frecventeze. Există un *a face* scenic, specific, aparte, de care teatrul poate profita, fără să-l reducă însă la acel *a re-face* pe care Occidentul îl priveşte cu suspiciune.

21. Actorii: să-i frecventăm sau să-i evităm?

Ce poziţie am putea adopta în faţa a doua atitudini extreme: pe de o parte, sfidătorul şi ostentativul *Urăsc actorii* al lui Ben Hecht, a cărui carte nu confirmă însă violenţa titlului, pe de altă parte, apelurile

ecumenice pe care Antoine Vitez le adresa publicului de la Chaillot atunci când lansa apelul *să ne iubim actorii*? Nu cunosc răspunsul, dar întrebarea merită să fie pusă, căci nu este nici întâmplătoare şi nici superfluă. Ha izvorăşte din ambiguitatea legăturilor pe care le putem avea cu teatrul – mai exact, cu reprezentanţii lui direcţi, actorii. E interesant de observat faptul că ambii termeni ai acestei relaţii sortite unei veşnice ambivalenţe au fost propuşi de Thomas Bernhard, un adevărat mizantrop, fiindcă nu există viziune mai nemiloasă, mai crudă asupra actorului găunos şi fanfaron ca imaginea acestuia aşa cum apare ea în *Copacii ăştia trebuie tăiaţi* sau, dimpotrivă, imagine mai tandră, mai afectuoasă decât cea rezultată din reflecţia asupra îndelungatei frustrări a actorului şi a decepţiei lui, aşa cum apar ele în *Minetti*. Aici, „Godot" este regizorul care nu vine niciodată şi pe care actorul derutat, descumpănit, nu încetează să-l aştepte. Cu deosebirea că tot ceea ce la

Vladimir şi la Extragon ţinea de condiţia umană în general se converteşte la actor în neîmplinirea unei dorinţe concrete, personale, scenice. Ficţiunea rolului este pentru el garanţia existenţei lui. Să joci înseamnă să trăieşti! Ei bine, pentru asta trebuie să-l respectăm sau trebuie să-l blamăm?

Nu e vorba aici de relaţia cu actorii de pe scenă.

Să nu-i iubim, indiferent de stiluri şi de şcoli, ar însemna să nu iubim teatrul. Ar însemna să-l contestăm în însăşi esenţa lui, aşa cum a făcut-o Craig… Nu, e vorba despre prezenţa actorilor în viaţa de zi cu zi, a actorilor care au coborât de pe scenă şi s-au reintegrat în comunitatea semenilor lor. Căci acum se ivesc îndoielile, acum survin incertitudinile. De ce să-i iubim? Dar de ce să ne îndoim de ei? întrebările se concentrează în una singură, comună, sortită să rămână fără un răspuns categoric. Fiindcă sunt întrebări cu faţete multiple şi răspunsuri ce n-au nimic definitiv. Nu va exista niciodată o unică evaluare a actorului, tot aşa cum iubirea şi neiubirea se împletesc până la confuzie în orice legătură ce se înfiripă între noi, spectatorii, şi ei, actorii.

Unde am putea găsi oare o variantă de răspuns mai subtilă decât în opera lui Shakespeare? Când Viola, travestită într-un tânăr emisar, e întrebată dacă e actriţă, replica ei evocă acea suspiciune pe care actorul o trezeşte în viaţa zilnică: Jur că nu sunt ceea ce joc".

Simularea este aşadar vocaţia lui, orizontul meseriei sale. Şi

atunci, cum să mai credem în el când îl întâlnim în afara teatrului? Tot ceea ce ţine de performanţa de pe scenă compromite comunicarea personală, între prieteni, care nu mai sunt acum disociaţi în actori şi spectatori. Nu cumva amicul ieşit din scenă continuă să joace? Sau şi-a fabricat o identitate la care să poată reveni după joc şi care să-l elibereze temporar de blestemul scenei? Relaţia mea cu actorul depinde de confirmarea ori de dezminţirea acestor îndoieli. Dacă actorul se dovedeşte a fi fost contaminat de practica meseriei sale şi dacă el continuă să „joace" şi în viaţa curentă, atunci am de-a face cu un „comedian" nonstop pe care îl pot respecta pe scenă, dar dispreţui pe stradă. Existenţa unei delimitări clare între viaţa reală şi platoul de joc e necesară pentru a păstra nealterat specificul fiecărui spaţiu al comunicării. Aceasta este condiţia indispensabilă a oricărei relaţii corecte, neafectate de incertitudinile pe care le generează „teatralizarea" cotidiană: teatrul trebuie să se oprească la porţile vieţii – condiţie *sine qua non* a prieteniei!

Spre deosebire de prietenie, iubirea pentru un actor

(o atestă numeroase romane) e întreţinută de confuzia dintre teatru şi viaţă. Pasiunile stârnite de actriţe sau de actori izbucnesc tocmai datorită persistenţei dincolo de scenă a acelei „aure" pe care le-o acordă personajele interpretate. Trupul dorit nu iese din umbra rolurilor, se confundă cu ele, sporind astfel atracţia exercitată asupra unui partener sensibil la această glorie „scenică" ce refuză să se stingă. Pasiuni deseori fulgerătoare, eroice, intempestive, căci îndrăgostiţii nu mai percep nicio diferenţă între corpul laic al amantului şi corpul sacru al actorului, cu toate că tocmai această diferenţă se află la originea pasiunii suscitate.

Dar ea face ca graniţele să-şi piardă etanşeitatea, să devină fluide. Întreţinerea acestei confuzii e motivaţia unor iubiri deseori excesive, a unor patimi dezlănţuite dincolo de orice limită. Ficţiunea ce continuă să însoţească fiinţa reală şi dorită este un stimulent, un accelerator devenit adesea sursa unor desfătări nemaiîntâlnite.

De data asta, actorul e iubit pentru că nu a abandonat total scena ca să se integreze în viaţă. *El* sau *ea* duc pecetea de neşters a rolurilor în braţele amantei sau în patul partenerului.

Prezenţa actorilor ne poate dezamăgi deseori, mai ales atunci când descoperim, cum am mai spus, că

„Vorbesc cu cuvintele altora", că le imită gesturile şi le mimează

acţiunile; când revin printre noi, mediocritatea lor ne sare în ochi şi ne face să-i evităm. Ei ne decepţionează pentru că se dovedesc a fi inferiori imaginii lor proiectate de scenă. Cum am putea aşadar să nu percepem această diferenţă izbitoare, cum am putea-o accepta? De aici, uneori, imposibilitatea de a-i iubi. Ar trebui să ne întrebăm însă şi dacă nu cumva noi înşine suntem vinovaţi de crearea şi apoi de persistenţa acestei confuzii între rol şi actor. Fără îndoială că greşeala e a noastră, dar cum s-o fi evitat? Suntem atât de dornici să găsim o conformitate între fiinţa reală a actorului şi imaginea rezultată din performanţele sale scenice! Să ne amintim de cumplita dezamăgire trăită de un admirator înflăcărat al lui Annie

Girardot atunci când i-a făcut o vizită în cabina ei.

Realitatea fiinţei în carne şi oase a năruit imaginea actriţei. Pentru a preveni asemenea decepţii brutale e mai indicat să „păstrăm distanţa", spun acei „fani" ai actorilor care se tem de o asemenea tristă experienţă.

Să nu uităm însă cât de greu le este şi actorilor să revină la viaţa lor obişnuită. Să se desprindă de personajele jucate, să abandoneze vorbele de împrumut, să regăsească realul fără a uita totuşi de cealaltă viaţă a lor, cea de pe scenă. Iată de ce actorii au întotdeauna nevoie de un moment de „tranzit" mai înainte de a se îndrepta, după spectacol, către bistrouri şi cafenele.

„Rit de trecere" pe care toţi îl respectă şi care s-a întâmplat să mă decepţioneze o dată: un actor de-abia ieşit din aventura teatrală (o, cât de complexă!) a lui

Shylock a cerut să i se aducă o ceaşcă de ceai, ceea ce mi s-a părut normal, căci nu se prea „cheltuise" în spectacol şi nu prea intrase în pielea personajului! La un joc modest, o dorinţă modestă! Unii actori (puţini la număr) se întorc însă foarte uşor în lumea reală! Mie personal îmi place actorul care revine încet, pas cu pas, îndepărtându-se de aventura scenei, dar fără să o abandoneze total şi, în acelaşi timp, fără să rămână ostaticul ei. Atunci devenim prieteni. Târziu în noapte.

L

22. Limba: discreditare a teatrului, valorizare a actorului?

Din punct de vedere ontologic, teatrul este discreditat, iar limba ne confirmă afirmaţia: ea înregistrează şi vehiculează o serie de termeni dispreţuitori, de expresii ale neîncrederii, de formulări

referitoare la inconsistenţa lui existenţială. Nicio altă artă nu a generat asemenea evaluări negative ale practicii sale – dovadă a neiubirii de teatru, cuibărită chiar în miezul vocabularului. Pentru a deplânge sentimente iluzorii şi argumente mincinoase ori pentru a le califica, e de ajuns o singură propoziţie: „Asta-i teatru!". Bănuiala se instalează şi, asemenea unui vierme, roade tot ce atacă. Dacă vrem să facem apel la vigilenţă, să-i alertăm pe creduli, cu alte cuvinte să diagnosticăm disimularea, ce cuvânt ar fi mai potrivit decât „teatru"?

„Aici se lucrează, nu se face teatru", iată un refren ce atestă şi el aceeaşi denigrare lingvistică. Cineva „joacă teatru", altă sintagmă care participă la discreditarea generalizată şi sporeşte îndoiala ce planează asupra

„Actorului", ins ce se dedă unor practici dubioase până şi în viaţa reală. Expresiile neiubirii, foarte numeroase, ar putea continua, dar nu credem că e necesar, întrucât, în fond, ele constituie un soi de topos, un topos care admite teatralitatea vieţii, dar consideră că ea devine suspectă prin adoptarea unor practici contaminate de reprezentarea scenică. Limba afirmă refuzul generic al teatrului şi chiar şi o formulare, aparent favorabilă, precum „Ce teatru admirabil!", referitoare la manifestările cuiva, exprimă aceeaşi neîncredere…

emfatizată! Neiubire formulată şi confirmată lingvistic!

În acest context, merită amintit răspunsul telefonic, antologic, al femeii de serviciu care făcea curat în birourile din Viena ale departamentului Theaterwissenschaft

(Arta teatrului): „Aici e teatrul artei!". Sau un alt răspuns celebru, care i-a inspirat lui Kantor un spectacol:

acela al portăresei care, exasperată de decorurile depozitate în curte, a exclamat cu năduf când i s-a explicat că ele sunt necesare actorilor: „Dar-ar boala-n toţi artiştii!"

În schimb, limba nu e deloc zgârcită cu laudele când e vorba de omagiat un actor, de apreciat jocul acestuia, de atestat un succes răsunător. Neiubirea de teatru se converteşte atunci în iubire faţă de actor, până-ntr-atât încât literaţii se întrec în epitete elogioase sau dezgroapă comori lingvistice pentru a evoca splendoarea unei voci, strălucirea unei priviri, frumuseţea unui corp. Cinste interpretului! Astfel, individualitatea actorului răscumpără întreaga artă a teatrului!

Dar şi situaţia inversă e la fel de posibilă: când teatrul e contestat global, e dezavuat şi actorul, oricât de minunată i-ar fi fost

prestaţia. Discreditarea artei şi elogierea interpretului – limba accentuează opoziţia dintre termenii acestui raport binar!

Limba instaurează o relaţie duplicitară cu teatrul şi cu artizanii lui, cu convenţiile lui suspecte şi cu bucuriile lui ludice: pe scurt, ea cultivă un amestec de iubire şi neiubire a cărui reversibilitate pare să fie perenă. Teatrul e demonetizat, orice fiinţă contaminată de „jocul" scenic e blamată, o adevărată suspiciune se instaurează până şi în privinţa accesoriilor – culise, cortină –, fără ca asta să-l împiedice pe cel care îl frecventează să-i admire pe Maria Casares ori pe André

Wilms, pe Mariana Mihuţ ori pe Victor Rebengiuc, pe

Marcel Iureş sau pe Bruno Ganz. Cum se explică această *double bând*, ca să reluăm cuvintele lui Bateson? Se explică, fără îndoială, prin faptul că un mare actor, un actor dăruit cu har, îi oferă spectatorului o bucurie unică, neumbrită de bănuială, pe când practica teatrului, asimiiată pe vecie cu disimularea, trezeşte în el îndoieli, îi induce o anumită rezervă, dacă nu chiar o atitudine explicit critică. Iar limba deţine şi aduce, înrădăcinate în formele ei cele mai vechi, dovezile acestei legături antinomice!

23 – „Lacrimile Hecubei" sau îndoielile

Prinţului

După ce s-a bucurat de sosirea actorilor chiar în momentul când declara că „omul nu îl mai încântă".

Hamlet mărturiseşte cât de mult, cât de profund l-a tulburat implicarea trup şi suflet a actorului într-o ficţiune: evocarea morţii Hecubei:

„[…] Acum sunt singur.

Ce ticălos, ce sclav nemernic sunt.

Au nu-i cumplit: acest actor, cu numai

Al minţii joc, un vis al suferinţei.

Atât s-a întrupat în plăsmuirea-i încât frământul i-a pălit obrajii…

Lacrimi în ochi, privire rătăcită.

Glas spart, şi fiinţa-ntreagă pe potriva închipuirii? Totul pe degeaba!

Pentru Hecuba!

Ce-i e Hecuba lui sau el Hecubei

De-o jeluie? Ce-ar face el să aibă

Temeiul şi izvorul suferinţei

Din mine? Ar scălda cu lacrimi scena.
Ne-ar sparge-auzul, i-ar înnebuni
Pe vinovaţi, i-ar îngrozi pe drepţi.
I-ar răscoli pe cei neştiutori.
Ar buimăci, da, da, urechi şi ochi. Dar eu.
Un tâmp şi moaleş ticălos, tânjesc
Precum cap-sec-în-nori, nepricepând.
Şi n-am ce spune

Capacitatea de „a se întrupa în propria-i plăsmuire", iată culmea unei „plasticităţi" pe care Hamlet o invidiază la actorul apt să-şi modeleze întreaga fiinţă „pe potriva închipuirii sale". Jocul nu trădează gândul...

Ceea ce îi permite actorului să încarneze perfect un personaj imaginar, reuşită confirmată de simptome fizice incontestabile: voce răguşită, ochi înlăcrimaţi.

Personajul prinde viaţă în ciuda naturii sale diferite, străine celui ce-l interpretează! Prinţul se distanţează însă imediat de ficţiunea care, comparată cu realitatea lui „biografică*1, nu e decât o bagatelă, un nimic. HI

stabileşte astfel o ierarhie în care „viaţa bate arta2, căci ceea ce construieşte actorul e „pe degeaba". Derutantă afirmaţie din partea unui spectator care odinioară, când frecventa spectacolele din capitală, era atât de îndrăgostit de teatru! Această desconsiderare a ficţiunii nu se justifică decât prin prioritatea acordată propriei sale situaţii: Hamlet nu mai este cel de altă dată, spectatorul din el judecă acum scena prin prisma unei experienţe de viaţă diferite, fiinţa reală cântăreşte mai mult decât personajul fictiv.

Dar, ciudată şi bruscă schimbare de opinie, Hamlet e convins că, dacă actorul s-ar afla într-o situaţie asemănătoare cu a lui, ar gesticula frenetic, ar urla, ar juca în registrul „supraexpresiv" respins şi evitat de majoritatea regizorilor. De la Brecht la Gâtiber, de la Brook la Bondy, fiecare regizor a incriminat acest exces ca manifestare a unui teatru abuziv, exagerat, a unui teatru ce recurge la stereotipurile „limbii de lemn".

---

[1] William Shakespeare, Hamlet, traducere de Leon Leviţchi şi Dan Duţescu, în Opere complete, voi. 5, Bucureşti, Ed. Univers,1986, p. 368.

şi la patosul strident. Şi totuşi, Hamlet îl erijează în simptom al unei „dăruiri de sine" de care el nu se simte în stare. Excesul, pe care de altfel îl repudiază, să fie oare ceea ce leagă teatrul de viaţă în situaţii extreme? Enigmă hamletiană!

Hamlet se condamnă pentru inaptitudinea de a-şi clama patetic suferinţa, spre deosebire de actor, care, într-o situaţie similară, ar apela la toate semnele ei exterioare: bizară constatare! în realitate, chiar din acest moment, el va începe să pregătească pas cu pas dispozitivul care îi va permite să-l prindă în cursă pe presupusul asasin al tatălui său. Fiindcă acum nu se mai împacă deloc cu vechea-i melancolie, considerând-o o dovadă de laşitate, Hamlet visează la comportamente extreme şi la un vocabular violent, împrumutat de la prietenii săi, actorii. Până la urmă renunţă la toate astea după doar câteva minute, aşa cum ne-o dovedesc sfaturile lui adresate actorilor.

Aşadar, pe de o parte, Hamlet invidiază capacitatea actorului de a se dedica trup şi suflet rolului (adică unui „nimic") şi consideră că acesta le dă astfel spectatorilor o adevărată lecţie de implicare afectivă, slujindu-se în acest scop de toate resursele limbajului corporal; pe de altă parte însă, el dezavuează jocul

„Supraexpresiv" şi îi cere actorului să fie cumpătat, să se lase călăuzit de simţul măsurii şi de respectul faţă de firesc, de natural. Ce ar putea ilustra mai bine iubirea şi neiubirea de teatru, acceptarea sau respingerea lui, decât această alternanţă a opiniilor Prinţului? Actorul este, rând pe rând, preamărit şi alungat din cetate, respectat şi dispreţuit. Uneori, implicarea lui captivează, alteori i se poate reproşa simularea; admiraţia faţă de efervescenţa manifestărilor lui alternează cu invitaţia la calm şi stăpânire de sine.

Sfâşietoare ambiguitate! Relaţia Prinţului cu actorii o evocă pe cea a lui Shakespeare cu teatrul, relaţie la fel de ambiguă şi de contradictorie. Înrudirea este mai mult decât evidentă. Iubirea şi neiubirea nu încetează să se îngemăneze! Discursul adresat actorilor confirmă această dublă postură.

Fascinat de teatru sau deplângându-i excesele.

Hamlet nu ezită să se folosească de el ca de un instrument al răzbunării sale:

„[...] Sus, cugete! Aud
Că pe la teatru, oameni vinovaţi
Prin însuşi jocul iscusit al dramei

Au fost atât de răscoliţi în suflet încât pe loc păcatul şi-au strigat.
Omorul n-are limbă, dar vorbeşte
Cu grai minune: am să-i pun pe-actori
Să joace-un fel de-ucidere a tatii
Naintea unchiului, şi-am să-l pândesc
Şi-am să-l urzic; dacă tresare numai.
Ştiu ce-mi rămâne…
[…]
Prin piesa aceasta laţ întind în care-al rigăi cuget va să-l prind a.
O nouă disjuncţie între convingerea că durerea

Hecubei e „un nimic" şi tentaţia de a se servi de ficţiune tocmai pentru a verifica adevărul spuselor acelui personaj incert care este „fantoma" şi pentru a-i demasca pe făptaşi. Căci „fantoma" ar putea fi un instrument într-o piesă de teatru, o „capcană" pentru spectatorul vinovat care se va denunţa el însuşi după ce va cădea în plasa amăgitoarei ficţiuni. Actorul o plânge pe Hecuba, tulburându-l profund pe Hamlet, pentru ca mai apoi să îl reînvie pe răposatul rege, pe „Tatăl" a cărui apariţie îl îngrozeşte pe Claudius. În ambele cazuri, precaritatea suportului real – interpretul – nu afectează impactul ficţiunii încarnate, impactul fantomei reprezentate, nici pentru actorul cu ochii în lacrimi, nici pentru spectatorul înspăimântat. Putem desconsidera mijlocul utilizat (spectacolul), îl putem socoti minor, fără ca pentru asta să fie ratat obiectivul, considerat net superior. În sufletul îndurerat al Prinţului regăsim însăşi sfâşierea teatrului între iubire şi neiubire…

Dar aceşti actori, pe care Hamlet ne cere să-i respectăm şi să-i „cinstim cum se cuvine", de ce se fac nevăzuţi după ce şi-au îndeplinit misiunea? Ei îşi reiau pribegia, fără să se bucure de protecţia vreunui prinţ şi fără să fie recompensaţi pentru serviciile aduse. Încă o dată, Shakespeare insistă asupra ambivalenţei raporturilor cu teatrul, această artă când elogiată, când dispreţuită. E destinul ei!

24. Vocea: exces şi moderaţie

E cunoscută fraza lui Jean-Luc Godard: „Nu-mi place teatrul pentru că acolo se vorbeşte prea tare". Respingere motivată de un exces care afectează jocul, dându-i, prin suprasolicitare, o notă emfatică deloc agreabilă unui regizor de film. „A vorbi tare" – iată o caracteristică proprie scenei. Blamată pentru că afişează un surplus emoţional întotdeauna suspect. Incriminarea intensităţii sonore datorate „glasului puternic" se explică, într-adevăr, prin neîncrederea

în această formă de manifestare. Rostirea pasională a cuvintelor nu dobândeşte nicidecum conotaţia pozitivă a unei interpretări în care actorul s-ar fi implicat „trup şi suflet”; dimpotrivă, ea naşte o îndoială, o temere, ba chiar un sentiment de exasperare. Cinematograful nu suportă exagerarea vocală. El elimină „vocea tare şi răspicată”.

din registrul vocal al actorului de film, extrem de reticent, de altfel, faţă de asemenea excese!

Sub impactul acestor critici, „vocea tare” a început să fie tot mai des acuzată de înşişi oamenii de teatru.

Ea trebuia neapărat atenuată, dacă nu chiar exclusă în beneficiul unui alt registru vocal, contaminat de cinematograf, căci, permiţând gros-planul sonor, acesta cultiva implicit „vocea joasă”, şoapta. În teatru, abandonarea vechilor tropisme vocale a făcut ca actorii să ajungă în cele din urmă să murmure cu atâta discreţie, încât spectatorii erau nevoiţi să ciulească bine urechile pentru a percepe cuvintele lor, de-abia auzite. Semn de vinovăţie şi dovadă a iubirii de cinema! André Engel a bătut recordul în această privinţă… ceea ce m-a făcut să-mi spun, în timpul unuia dintre spectacolele lui, că i-aş fi preferat de o mie de ori „poemele destinate auzului” pe care le recita o bună prietenă, actriţă şi scriitoare, Ioana Crăciunescu, ale cărei buze aproape că atingeau urechea singurului spectator (eu) căruia i se adresa… Intimitate extremă pe care scena, contrazicându-şi vocaţia (aceea de a se face înţeleasă de *întregul public*), încerca să o instaureze la rându-i.

Intimitate pe care o propovăduise şi Klaus Michael

Gruber; acesta nu uitase însă să-i pretindă vocii discrete o anumită intensitate menită să transmită sălii tensiunea interioară a personajului. Grüber îşi îndemna actorii din *Berenice* să aibă „inima caldă şi vocea rece”, indicaţie devenită astăzi celebră. Murmurul temperează vocea febrilă, o ţine sub control, fără să o înăbuşe sau să o elimine de tot. Întocmai ca în celebrul roman al lui Sándor Mârai, ea rezistă, asemenea jeraticului ce ne aminteşte că, deşi focul s-a stins, el mocneşte încă, gata să se reaprindă în orice clipă. Gruber renunţă la „vocea puternică, sonoră”, care îi displace la fel de mult ca şi lui Godard, dar salvează emoţia:

„Teatrul trebuie să treacă prin perdeaua lacrimilor”, obişnuia el să spună. Regizorul sedus de efectele şoaptei continuă să lucreze pe scenă, dar evită orice exces vocal. Cum să nu ne amintim aici de Michel Piccoli jucând Pirandello cu elevii de la Conservator (în regia lui

Gruber) sau de Angela Winkler în *Ifigenia-i* Efortul lor vocal era cenzurat în favoarea unor şoapte care ne apăreau tuturor ca nişte duble simptome: ale refuzului oricărui exces şi, totodată, ale tentativei de a salva teatrul graţie recurgerii la proximitatea sonoră maximă. Orice mare regizor se plasează în miezul acestei tensiuni între iubirea şi neiubirea de teatru, pe care şi-o asumă încercând să-şi inventeze propriile soluţii! Godard a formulat problema, Grüber a rezolvat-o.

Aşadar, extremele sunt „a vorbi tare" şi „a vorbi încet". Două excese ce se valorizează raportându-se unul la celălalt. Opţiunea lui Grüber, radicalizată de epigoni, a stârnit la rândul ei o repetată nemulţumire:

abolirea strigătului nu trebuie să ducă la generalizarea murmurului. După ce a admis legitimitatea neîncrederii în „vorbitul tare", spectatorul a experimentat şi limitele „vorbitului încet". În ambele cazuri, rezultatul este respingerea amândurora, căci fie teatrul unde se strigă mereu apare ca un sediu al simulacrului, al falsului, fie teatrul unde se şopteşte alunecă într-un intimism ce anulează în mod abuziv caracterul său public. Spectatorul e fie asurzit, fie îngrijorat că stă prost cu auzul.

Şi atunci, ce voce ar trebui să alegem pentru a evita atât neplăcerea unui „Ăştia-mi sparg urechile!", cât şi iritarea unui „Zău că n-aud nimic!"?

Şoapta care de-abia se desluşeşte consacră victoria cinematografului asupra scenei, iar vociferarea deliberat polemică a unor regizori exprimă ambiţia de a nu-i ceda. Această din urmă ipostază a fost cea a lui

Antoine Vitez: el le cerea actorilor să ridice vocea, să facă să răsune alexandrinii şi să reverbereze cuvintele între zidurile Palatului Papilor de la Avignon sau în amfiteatrul de la Chaillot. Vitez era un anti-Grtiber!

Multor spectatori le place acest teatru al excesului;

desigur, nu-şi mai doresc ca altă dată performanţele unei voci tunătoare precum cea a lui Alain Cuny, ci doar un teatru care nu se sfieşte să impună pe scenă voci puternice, să se adreseze sălii, să lanseze imprecaţii. Ce poate fi mai convingător decât vocea de stentor a lui Philippe Girard rostind blestemele lui Brand, pastorul „totalitar" al lui Ibsen? Aici însă „vorbitul tare".

nu este doar simptomul unei supraexpresivităţi scenice, ci şi al

unui mod de abordare dramaturgică.

Ţipătul scandat, manifestare privilegiată a dictatorilor!

Hitler şi urmaşii lui, Castro, Ceauşescu, Chivez…

Câţiva regizori au reuşit să rezolve contradicţia. Hi au redus volumul strigătului, amplificându-l în schimb pe cel al şoaptei, ceea ce s-a soldat cu obţinerea unei sinteze vocale, adică a unei voci care nu mai sacrifică exigenţele scenei, dar care, în acelaşi timp, valorifică şi câştigurile dobândite ca urmare a experienţei cinematografice. Ea se plasează aşadar între vocea „de cameră" şi cea de pe platoul de filmare, iar seducţia pe care începe să o exercite asupra spectatorului se converteşte într-o nouă dovadă de iubire. Iubire pentru această voce moderată, care ştie să depăşească rezervele generate fie de abuzul de teatralitate, fie de anularea ei totală; voce reţinută, care are ca scop comunicarea între scenă şi sală pe fondul accesului la muzica subterană a cuvintelor. Reunite, strigătul şi şoapta ne bucură tocmai pentru că „noua voce" nu implică niciun compromis. Teatrul se asumă ca atare, eliberat de complexul cinematografic, teatru capabil să alieze suflul şi sunetul astfel încât ele să ajungă până la noi cu cea mai mare claritate. Atunci auzim teatrul şi-l recunoaştem. Iar asta ne face să-l iubim.

Să-l iubim pentru actorii lui şi pentru vocile lor, seismografe sensibile ale sufletului întrupat pe scenă. Nu pot să nu o evoc aici pe acea actriţă austriacă dintr-un spectacol al lui Luc Bondy, care, cu un geniu aproape muzical, alterna registrele, călătorea printre cuvinte şi ne antrena într-un soi de sinuos periplu vocal. Am uitat textul, dar nu am uitat vocea care îl rostea!

Până la urmă, ceea ce descoperim este faptul că soluţia constă în permanenta circulaţie între exces şi moderaţie, în refuzul actorului de a se imobiliza într-un unic model de intervenţie vocală, *fortissimo* sau *pianissimo*, altfel spus, în necesitatea de a cultiva arta vocii ca pe o artă a modulărilor succesive menite să sporească plăcerea spectatorului!

25. Spaţiu ascuns, spaţiu dezvăluit

Andrei Şerban îşi aminteşte că, în vremea adolescenţei, teatrul îl atrăgea mai ales datorită cortinei şi lumii tainice pe care aceasta o ascundea, lume ce avea să i se dezvăluie de îndată ce cortina se va ridica. La

Comedia Franceză, o prietenă constată decepţionată:

„Nu au cortină! Au vrut să lucreze în stil modern!". În schimb, o

tânără îi scrie lui Peter Brook pentru a-i spune (observaţie consemnată de regizor) cât de încântată fusese de faptul că „la dumneavoastră nu există cortină". Polemica pe tema cortinei este o marcă a timpurilor actuale. Cortina este transformată acum în emblemă a teatrului, contestată sau apărată cu o egală fervoare. Susţinerea sau respingerea cortinei echivalează cu o declaraţie de adeziune la un anumit gen de teatru sau la un altul, dezbaterea avansează argumente radical opuse, ba chiar şi accepţii contrare ale termenului. Ori iubim cortina, ori o repudiem! La fel şi teatrul.

Cortina separă şi invită la confruntarea a doua lumi, sala şi scena, a căror relaţie de reciprocitate se va baza tocmai pe această graniţă iniţială. Cortina se ridică pentru a ne conduce pe noi, spectatorii, „de cealaltă parte a oglinzii", aidoma lui Alice, care trecuse şi ea brusc într-o „ţară a minunilor". Cortina presupune existenţa unei „dimensiuni secrete" pe care o protejează, dar pe care o dă la iveală atunci când se ridică. Ea cultivă aşteptarea şi perspectiva accederii la o altă lume, distinctă, investită cu toate acele virtuţi imaginare pe care le comportă orice aşteptare. Cortina face din teatru un loc al revelaţiilor care ni se… revelează.

Asimiiată deseori cu un „prolog vizual11, ea nu ne dezamăgeşte niciodată, căci se ridică întotdeauna! „Mă duc la teatru având această certitudine11, îşi spune fiecare spectator. Căci, chiar dacă spectacolul îl va decepţiona, el nu va fi niciodată văduvit de experienţa trecerii

„De cealaltă parte11. Cortina invită spectatorul să se pregătească şi să accepte ideea că, după ridicarea ei, teatrul îl va conduce înspre *acolo*. Ea instaurează dispozitivul aşteptării, întreţine nevoia de imaginar pe care scena se obligă să o satisfacă. Indiferent că e din pânză vopsită ori din catifea, scenariul e acelaşi: cortina protejează de la bun început un univers pe care-l aşteptăm să ni se dezvăluie, un univers ce face din teatru locul „dublului11 proiectat şi dorit. Un loc *diferit*, un loc „dintr-o altă lume11, pentru care cortina este deopotrivă hotar şi promisiune de acces. Când Churchill, cu remarcabila lui intuiţie, a inventat sintagma „cortină de fier11, el a extins funcţia cortinei, făcând din ea acea

„Frontieră impenetrabilă pe care dorim cu atât mai mult să o traversăm11. De ce? Din acelaşi motiv pentru care ne ducem la teatru: viaţa e „dincolo11, „de cealaltă parte11! înţelegem astfel, mai bine ca oricând, importanţa cortinei… nu contează materialul din care e făcută

sau broderia care o împodobeşte: ea va fi veşnic o invitaţie la aşteptare, însoţită de convingerea că aşteptarea va fi satisfăcută! Condiţie definitorie: mai întâi tăinuirea, apoi dezvăluirea! Apelul la o călătorie în necunoscut, apoi cunoaşterea! Cortina realizează tranziţia de la închiderea iniţială la deschiderea sperată, frontieră suspendată care încadrează spectacolul, prezentă şi la începutul, şi la sfârşitul lui. Cortina asimilează scena unui microcosmos precis delimitat, unui teritoriu atent jalonat, ale cărui margini nu au nimic vag sau îndoielnic. Iar noi pătrundem aici cu bucuria şi cu fascinaţia unor vizitatori „pasageri" cărora nu le este interzis accesul, dar care au totuşi sentimentul că vor rămâne veşnic doar nişte invitaţi, bine-veniţi, desigur, dar aparţinând unei alte lumi! Cortina le va aminti mereu acest statut!

Căutarea unui „altfel de teatru" – controversă internă – avea să declanşeze conflictul cortinei. Cortina trebuia sacrificată! Pentru a instaura o altă relaţie între scenă şi sală, menită să înlăture „neiubirea" de care se făcea vinovată separarea celor două. Pentru a admite că teatrul se situează la acelaşi nivel cu spectatorul.

Pentru ca scena să nu mai fie un loc al revelaţiilor, ci un teritoriu al comunicării… pe care cortina o împiedică. Suprimând cortina, teatrul nu mai e divizat; el devine un spaţiu comun al actorilor şi al spectatorilor, deosebiţi doar prin statutul lor! Căci noi toţi aparţinem uneia şi aceleiaşi familii. Noi toţi populăm unul şi acelaşi loc al experienţelor concrete, vii, neprotejate de cortină. Cortina cultiva diferenţele, absenţa ei va instaura paritatea. Proiecţiile imaginare cărora le dădea naştere aşteptarea vor fi înlocuite de descoperirea unui adevăr comun, pe care îl vom împărtăşi cu toţii

„Aici şi acum". Iată aşadar ce propun adversarii cortinei şi ce resping, firește, partizanii ei.

A ascunde sau a dezvălui, „aceasta-i întrebarea"!

Când eram la Montreal, m-am dus să văd expoziţia impresioniştilor din celebra colecţie Clark. M-am oprit în faţa unui splendid tablou de Renoir, *Loja*, pe care îl cunoşteam, desigur, dar pe care îl vedeam atunci „în direct". Regăsirea unei imagini familiare, cu care stăteam dintr-odată faţă în faţă, m-a făcut să mă apropii de tablou cu prudenţă. Trebuie să protejăm ceea ce iubim şi ceea ce aşteptăm! Teatrul ne procură adesea acest sentiment de fericire neaşteptată, fericirea de a ne afla în sală şi de a şti că vom fi în curând seduşi de

ceea ce vom vedea… „reprezentat” pe scenă. Am ridicat privirea şi am citit textul cu care Renoir îşi însoţea pânza: „Sala e cufundată în întuneric, dar mie îmi place această lojă bine luminată”.

Revine întrebarea: a ascunde sau a dezvălui?

Să evităm răspunsul „ideologic” şi să păstrăm intactă incertitudinea poetică.

Dorind să supună sala universului scenei, Wagner i-a stins luminile, reducând publicul la un cor invizibil, mut şi indistinct. Iniţiativa lui s-a generalizat în numele aceleiaşi dorinţe de a domina sala şi de a-i cenzura teatralitatea. Toată puterea le revenea acum muncitorilor scenei! Război declarat spectatorilor! Ca urmare a acestui strigăt mobilizator a fost sacrificată blamata latură socială a teatrului, sursă, până atunci, a atâtor satisfacţii ludice! S-a pierdut în obscuritatea care invadase sălile în beneficiul scenei, devenită deţinătoarea tuturor atracţiilor spectacolului. De la vechea împărţire a puterii (sală/scenă) s-a trecut la instaurarea puterii unice! Renoir deplânge fenomenul. Să ţii publicul ascuns în întuneric înseamnă să te privezi de o plăcere extrem de… distractivă! Să-l scoţi la lumină înseamnă să atenuezi dominaţia scenei, dominaţie exercitată în contextul întunericului wagnerian. Aşadar, termenii ecuaţiei sunt: relativizarea puterii unuia sau altuia dintre cei doi factori „în prezenţă* (scenă, sală) şi instaurarea întunericului ca expresie a dominaţiei absolute a scenei. Care dintre ei prevalează? Aceasta e miza.

Există o plăcere specială – nu neapărat mondenă – pe care mi-o procură vizibilitatea *celuilalt*, vizibilitatea vecinilor mei: îmi iau o clipă privirea de la scenă şi o îndrept spre chipurile lor! Aparţinem aceleiaşi familii, teatrul ne reuneşte creând o solidaritate… de o seară.

Solidaritate reconfortantă sau, mai rar, neliniştitoare.

Din spaţiu „de expunere”, ca în *Doaynna Bovary* sau ca în *căutarea timpului pierdut*, sala devine un spaţiu care îi repudiază sau îi sacrifică pe unii dintre protagoniştii ei. Solidară, întreaga sală îşi manifestă adversitatea faţă de Doamna de Merteuil – una dintre cele mai frumoase scene din *Legăturile primejdioase* în regia lui Christopher Hampton – sau faţă de Anna

Karenina, amândouă ajunse nişte „paria** ale „clasei celor lipsiţi de orice griji** din care, nu cu multă vreme în urmă, făceau parte, etalându-şi toaletele şi bijuteriile în lojele lor puternic luminate. Sala se constituia într-un fel de salon public unde eroii şi ierarhiile sociale

se expuneau în văzul tuturor, ca un al doilea spectacol, care îl dubla pe cel de pe scenă. Salon admirat secole la rând! Salon căzut acum în dizgraţie!

Aşa a început procesul vizibilităţii, atacată în numele a ceea ce ea comportă ca risc de distragere a atenţiei şi a privirii. Întunericul focalizează, lumina dispersează! Ce să aleg? Să optez pentru fascinaţia întunericului sau să accept acea falsă „lumină de zi" proprie teatrului? Cuplul iubire/neiubire revine, căci fiecare opţiune implică respingerea categorică a celeilalte:

Întuneric sau lumină, cortină sau spaţiu dezvăluit. La

Peter Brook sau la Ariane Mnouchkine nu există cortină, spaţiul se oferă din plin privirilor noastre, uneori doar luminile pălesc uşor. La Grüber, revenirea cortinei odată cu celebrul său *Faust* a marcat o adevărată ruptură poetică, rod al unei „mitologizări" moderne a

„Catifelei roşii" atât de hulite odinioară. Pe urmele lui

Grüber, Antoine Vitez a ridicat cortina la rangul de

„Partener11 al spectacolului în *Hamlet*, montarea sa atât de fidelă esteticii lui Craig. Cu cortină, fără cortină…

teatrul este un adevărat câmp de luptă!

De data aceasta însă, polemica nu se referă la teatru în ansamblul său, ci doar la opţiunile vizând propria-i supravieţuire. Ce schimbări să operezi ca să rămâi în viaţă? Să trădezi sau… să te reinventezi? Să opui rezistenţă sau… să te adaptezi? Problemă de viaţă sau de moarte. Teatrul nu are cum să evite această confruntare supremă. Ea priveşte însăşi definirea lui în funcţie de un proiect şi de o durată. Nimic nu este gratuit atunci când te defineşti în raport cu întunericul sau cu lumina teatrului. Amândouă imaginare, dar nu mai puţin surse ale unor consecinţe contrare.

26. Mai aproape, prea aproape

Teatrul, artă a viului, cu tot ce comportă aceasta ca incertitudine, a erijat *prezenţa* actorului în virtute cardinală. Prezenţa i-a legitimat supravieţuirea mai întâi în perioada apariţiei şi ascensiunii cinematografului, apoi când domnia imaginii s-a generalizat. Atacat în supremaţia deţinută până atunci, teatrul şi-a concentrat forţele pentru a apăra această ultimă redută, transformând-o chiar în raţiunea sa secretă de a fi. Baudelaire spunea că nu calitatea prezenţei contează, ci „prezenţa în sine", Cocteau o asemuia enigmei unui miracol, iar de la Stanislavski la Jouvet numeroşi

regizori au căutat-o în numele forţei sale de iradiere. Apostol al experimentărilor febrile, Artaud a exaltat incandescenţa prezenţei, care a contaminat mai târziu toată avangarda anilor ’60, de la „Living theatre” la Grotowski şi de la Brook la Barba.

Aşadar, pentru a se disocia de rivalul său, cinematograful, teatrul şi-a găsit legitimitatea în *prezenţă*, pe care a erijat-o într-un sprijin specific, dar eficient doar în contextul unei intimităţi sporite. Iată de ce el nu a încetat să apropie actorul de spectator, să reducă progresiv distanţa dintre scenă şi sală, să instaureze finalmente ceea ce se numeşte „distanţa portretului”. Actorul nu se va mai prezenta acum ca o „figură” îndepărtată, el va încerca să se constituie într-un dublu temporar al spectatorului aflat „pe celălalt mal”. Distanţa dintre maluri va scădea şi de la un mal la altul se va trece printr-un vad îngust ce va spori apropierea. Acesta a fost unul dintre argumentele iubirii de teatru, un teatru care îi propune spectatorului o relaţie aproape intimă, lipsită de orice constrângere şi destinată unui

„Schimb reciproc” între fiinţe care, cum spunea Brook, se deosebesc nu prin „calităţi distincte”, ci prin funcţii specifice. Scopul vizat e acela al „coprezenţei”.

Nu pot să nu evoc aici emoţia resimţită atunci când, la Veneţia, într-un spectacol ce se înscria pe linia reformei începute de Luca Ronconi cu *Orlando furioso* şi de Ariane Mnouchkine cu 7 *789*, un actor, care îşi croia drum prin mulţimea adunată să vadă *Baronul din copaci* al lui Calvino, m-a atins aproape imperceptibil.

Nu avea nimic dintr-un contemporan şi, îmbrăcat într-un costum de epocă (secolul al XVIII-lea), aparţinea unor vremuri de mult apuse, dar care se actualizau brusc datorită efectului acestei proximităţi extreme, surprinzătoare atunci. Două funcţiuni diferite (actor, spectator), două durate distincte (secolul personajului şi secolul meu) nu au putut împiedica o comunicare directă, realizată graţie acestei intimităţi căreia îi resimţeam impactul aproape senzual. Sentimentul de plăcere s-a repetat mai târziu, la *Vârsta de aur*, spectacolul lui

Ariane Mnouchkine – primul dintre spectacolele ei pe care îl vedeam atunci când Philippe Caubere (în rolul Arlechino/Abdallah) m-a luat de mână ca să mă ducă din primul spaţiu, cel al ciumei din Marsilia, spre întinderea solară a Cartuşeriei, spaţiu revelat brusc spectatorului de-a dreptul vrăjit care eram. Ghidul meu, partenerul

meu, un actor care iniţial se apropiase de mine şi se depărtase apoi, joc al distanţelor, alternanţă a proximităţii cu depărtarea.

Soluţiile adoptate sunt numeroase. Uneori, ca la

Brook sau la Barba, spectacolul se plasează cât mai aproape de public, prezervându-şi totodată spaţiul lui autonom; spectatorii şi actorii se află atunci unii lângă alţii, dar fără să se amestece între ei. Sunt doar tangenţi. În *Kafka*, *Hotel modern*, spectacolul din anii ’80

al lui André Engel, un actor nu numai că însoţea fiecare spectator, dar, în intimitatea celulei sale, îi citea unele texte rare ale lui Kafka. Alţi regizori adoptă o soluţie mai puţin radicală, preferând proximitatea specifică unui „teatru de cameră”, în care actul scenic şi atenţia spectatorului întreţin o relaţie pudică, pretinzând o concentrare extremă. Nimeni nu a căutat cu atâta grijă ca Jacques Lassalle acea distanţă proprie prestaţiei unui cvartet într-o sală de dimensiuni reduse.

Spaţiile au fost gândite atent şi delimitate cu precizie, excluzând orice îndepărtare exagerată, orice pierdere a contactului individual, orice risc de anulare a prezenţei. De fiecare dată, chiar dacă în moduri şi la distanţe diferite, publicul e încântat să vadă lacrima răsărită în colţul ochiului, linia unui rid, frumuseţea unei mâini.

Proximitatea sporită facilitează perceperea acestor detalii, pe care spectatorul are posibilitatea să le observe instantaneu. E vorba, într-adevăr, de efecte nepremeditate, sesizabile doar datorită apropierii… îmi plac nespus, şi nu numai mie, aceste mărturisiri neaşteptate ale corpului, aceste imprecizii ale formei, aceste tulburări necontrolate. Confidenţe surprinse în zbor, într-o intimitate… publică! Confidenţe deloc „false”, cum ar spune Marivaux, ci apărute spontan în spaţiul unde personajul se intersectează cu actorul. Intimitatea permite această confuzie, această ambiguitate! Confuzie a fiinţelor, contact al partenerilor pe care îi despart atât de puţine lucruri… poetică a adresării directe, a gestului furtiv, a emoţiei generate doar de simpla „distanţă a portretului”. Atunci teatrul pare suspendat, evanescent, iar spectatorul se bucura să-i capteze suflul, care ajunge până la el blând, lipsit de orice agresivitate. Blândeţea unor oameni dragi, evoluând dincolo de acest „vad” dintre noi care de-abia ne separă, dar ne separă totuşi. Ei sunt apropiaţii noştri, deopotrivă străini şi familiari. În schimb, după modelul reprezentaţiilor itinerante de odinioară, la spectacolele care au astăzi loc în stradă actorii se

amestecă printre spectatori, iar plăcerea tuturor participanţilor provine tocmai din indistincţia acestei învălmăşeli.

O prietenă – şi nu doar ea – se arată, dimpotrivă, refractară la o asemenea relaţie. „Poate că sunt prea timidă ca să mă simt bine în prezenţa actorilor în carne şi oase. Prefer să-i văd pe un ecran!" Trebuie ascultată şi această voce: în ea se desluşeşte rezerva generată de o anumită crispare la vederea unor corpuri care se exhibă în public şi care ne invită la o întâlnire directă, considerată de unii a fi dincolo de artă. Prietenei mele

Madeleine Schechter îi repugnă proximitatea, căci o pune în situaţia de a coabita cu o fiinţă aflată pe o scenă, iar asta o deranjează, oricât de îndepărtată ar fi totuşi scena. Motiv deseori propriu neiubirii de teatru. Arta, pretind adversarii lui, impune cenzurarea prezenţei directe, interzicând-o pentru a privilegia prezenţa indirectă, decaiată, prezenţa actorilor de pe ecrane, care ne seduc tocmai prin… absenţa lor materială, prin imaginea lor adesea mitică. În acest caz, regizorul poate construi în linişte portretul unui actor, conform aşteptărilor şi programului său estetic.

Deşi joacă destul de departe de mine, actorul reuşeşte să se apropie, dar numai după ce trece prin filtrul intransigent al unui al treilea ochi, ochiul mecanic al camerei de luat vederi. Cinematograful îl descompune şi îl montează (să ne amintim cu acest prilej de manifestele utopice ale celebrului Dziga Vertov, care îşi propunea să realizeze pe ecran imaginea omului nou recompunând-o din fragmente împrumutate de la diverse corpuri!). Doar teatrul prezintă corpul în integralitatea lui fizică; aici, cu rezultate mai bune sau mai rele, actorul rămâne stăpânul absolut al prestaţiei sale. Într-un spectacol recent, marele actor Marcel

Iureş schiţează, asumându-şi-o, propria-i siluetă de actor pe cale să îmbătrânească, în vreme ce, spune el, atunci când lucrase cu Francis Ford Coppola nu văzuse nici măcar o singură secvenţă din „copia de lucru" a filmului: regizorul plecase grăbit, luându-i, ca un magician suspect, imaginea în valizele lui. În cinematograf, actorul nu mai este răspunzător pentru propriul său corp.

Iubire şi neiubire… Spectatorul de teatru preferă prezenţa reală a actorului pe scenă, spectatorul de cinema e atras de imaginea lui, propusă de un regizor pe un ecran. Cele două nu sunt opuse, ci doar divergente. Teatrul şi cinematograful: două moduri diferite de a

expune corpul şi de a-l face să joace!

Prietena mea (şi nu e singura) contestă proximitatea, preferându-i distanţa. Ea vrea să se protejeze, în sensul nobil al termenului, de orice intimitate (fizică, subiectivă, privată) în numele unei proiecţii imaginare al cărei suport prezent/absent este corpul actorului.

Iar distanţarea poate fi obţinută nu doar îndepărtându-i pe actori de spectatori, căci Vitez, în neuitatul său spectacol *Fedra*, a supralicitat în mod deliberat falsul şi artificialul, exploatând tocmai virtuţile spaţiului restrâns. Care le-a scos şi mai mult în evidenţă. Să-i vedem pe actori în cea mai strictă intimitate, ca pe nişte insecte uriaşe, de o frumuseţe indescriptibilă, aparţinând unui alt regn – iată provocarea de atunci a lui Vitez!

Opţiunile se înscriu aşadar între „mai aproape" şi

„Prea aproape". Să acceptăm proximitatea sau să o cenzurăm? Să profităm de ea la maximum sau să o respingem categoric? întrebarea cere neapărat un răspuns, mai ales când ne aflăm chiar la graniţa care separă teatrul de cinematograf. Descoperim atunci unele afinităţi între cele două arte, arte ce nu pot fi complet disociate, ci sunt doar alternative, compensatorii. Oare nu acesta e motivul pentru care atâţia oameni de teatru au fost atraşi de cinematograf? Patrice Chereau.

Lucian Pintilie, Jacques Lassalle. Pentru ei, ecranul este spaţiul ideal al unei prestaţii actoriceşti căreia îi sunt permise gros-planurile… Gros-planul, visul tuturor regizorilor îndrăgostiţi de proximitate! Să-i poţi arăta spectatorului un chip aşa cum îi arăţi un peisaj!

Iată de ce, ieşind din sala de cinema, ei revin în sala de repetiţii în numele acestei atracţii greu de reprimat pentru proximitatea care exaltă *prezenţa*.

Ce îi motivează însă pe cei care aleg distanţa „medie", distanţa accesibilă oricui? îi motivează dorinţa de a arăta corpul în integralitatea lui. Teatrul, spune Peter

Stein, este singurul loc unde putem percepe actorul din cap până-n picioare, şi nu „pe bucăţi", ca la cinema.

Acest efort cere construcţie plastică şi perspectivă.

Adică distanţă…

27. Barthes: „boala imitaţiilor ieftine".

şi terapiile ei

Multă lume nu iubeşte teatrul din pricina a ceea ce

Barthes numea „boala" imitaţiilor, a falsurilor… ţesături ieftine în locul unora grele, somptuoase, pânzeturi care se şifonează repede, sticlărie de proastă calitate, bijuterii de tinichea. Ce dovadă poate fi mai clară – pentru a atesta răspândirea bolii şi a consolida neîncrederea generalizată faţă de veşmintele şi podoabele purtate pe scenă – decât vitrina mai mult decât încărcată a unui magazin din Marais, elegant cartier parizian, vitrină pe care, pentru a descuraja orice tentativă de efracţie, proprietarul lipise un anunţ: „Acestea sunt bijuterii de teatru"? Pentru cei ce nu o iubesc, scena e sediul bogăţiei trucate, dar care nu reuşeşte totuşi să ne păcălească. Etalarea fastului e suspectă! Opinie admisă vreme îndelungată, semn al unei veritabile distanţări de parada decorativă a teatrului. Barthes observase cât de răspândită este; îmi amintesc şi acum dezamăgirea produsă de costumul celebrului Don Juan din spectacolul lui Jouvet: văzut de aproape, la o expoziţie de la Avignon, el infirma elogiile aduse spectacolului, în atâtea rânduri, de Antoine Vitez.

„Care vasăzică nu era decât asta?", comentam cu prietenii costumul de bazar. Imitaţia, ieftinătatea şi proasta calitate (acel *cheap* al englezilor) sunt reproşuri care, deşi nu se suprapun perfect, perpetuează o convingere defavorabilă teatrului şi motivează respingerea lui de către cei ce conservă în minte doar o imagine standard, transmisă, stereotipă. Imagine care a cunoscut totuşi între timp revizuiri şi mutaţii radicale.

Brecht s-a străduit să vindece boala imitaţiilor tratând obiectele şi materialele textile astfel încât să le dea acea patină ce atestă trecerea timpului şi le cruţă de ridicolul de a părea nefolosite: câte veşminte de epocă nu erau ieşite direct din atelier, câte încălţări nu aveau tălpile intacte şi câte accesorii nu fuseseră cumpărate direct de la magazinul din apropiere! Brecht le-a supus unei operaţii de „îmbătrânire?, convins fiind că „adevărul trece prin materie". Şi că astfel putea pune o stavilă în calea neiubirii, nu de teatru în general, ci de scenă ca loc privilegiat al minciunii, incapabil să înfăţişeze corect comportamentele umane. Brecht are un precursor în persoana lui André Antoine, şi el angajat în amplul proces de restaurare a materiei teatrale, în scopul de a-i face pe spectatori să redobândească încrederea în teatru. Materia, arătată pe scenă aşa cum este ea în realitate, poate fi un motiv ca să iubim teatrul! Şi să nu-l mai suspectăm de înşelătorie!

Nu spunea Stanislavski: „Ceea ce nu iubesc la teatru e teatrul”?

Terapia avea să continue, remediile aveau să se diversifice. La Strehler sau la Mnouchkine, materialele pentru costume, chiar dacă vin direct din atelierele de ţesut, au o anumită nobleţe, inspiră încredere. Căci regizorii au grijă ca ele să poarte – de pildă, în spectacolele Goldoni ale lui Strehler – amprenta timpului trecut, a vechimii, ca şi pe aceea a apartenenţei la o comunitate. Nu e vorba aşadar doar de o simplă înlocuire a imitaţiei cu autenticul, în scopul eradicării maladiei diagnosticate de Barthes, ci de un nou discurs despre locuri, veşminte şi despre identitatea oamenilor! Cum să nu evocăm aici stofele de un alb murdar ale veneţienelor adunate în jurul *Piaţetei* sau pe cele ale femeilor care se agitau umblând de colo-colo în

Gâlccvile din Chioggia? Chereau a ţinut şi el seama de propunerile lui Brecht şi de aplicarea lor de către

Strehler: încălţările lui Michel Piccoli din *Falsa subretă* furnizau, subteran, numeroase informaţii despre personaj şi despre statutul său social. Ca şi rochia, de un lirism plastic şi de un adevăr uman memorabil, a lui

Jane Birkin. Exemplele de acest gen sunt numeroase…

teatrul pare că s-a vindecat, măcar în parte, de boala

„Imitaţiei ieftine”!

A apărut însă o nouă maladie: abuzul de lux, care îi face pe spectatori să murmure reticenţi: „Prea multă bogăţie!”, „Prea ostentativă abundenţa asta!”. Imitaţia ieftină a dispărut, acum e rândul excesului de „autentic” şi „scump”! De aceea, plăcerea de a vedea catifele senzuale şi mătăsuri fluide se poate lesne converti în neplăcerea de a vedea spectacolul! în neiubire de teatru! Să ne amintim fastul deşănţat etalat de un regizor foarte la modă într-o vreme: Henri Ronse. Fastul acesta m-a dezgustat întotdeauna, căci teatrul începuse să semene cu o luxuriantă vitrină vestimentară sau cu garderoba unor *nouveaux riches*, mitocani recent îmbogăţiţi. Chiar autentic fiind, excesul decorativ poate exaspera şi scârbi! Bogăţia parazitează un spectacol, devine ea însăşi spectacol. Şi totuşi, continuă să fie deseori căutată. Amintire semnificativă: o prietenă care lucra la casă de bilete a unui teatru s-a pomenit că e întrebată de un spectator îngrijorat: „Piesa are costume frumoase?”. Motivele neiubirii nu sunt aceleaşi pentru toată lumea, ele poartă amprenta unei culturi şi a unei relaţii proprii, personale, cu teatrul.

Astfel încât e riscant să avansăm în mod „generic" pe acest teren, căci se prea poate ca iubirea sau neiubirea să nu se refere la teatru în ansamblul lui, ci doar la o anumită practică, foarte precisă, la opţiunea unui regizor, opţiune acceptată sau respinsă. Să nu privească spectatorul în general, ci un spectator anume.

Aici intrăm pe terenul alunecos al unei activităţi ale cărei variaţii se datorează evaluărilor personale sau impactului unei epoci. Şi nu de puţine ori constatarea punctuală a iubirii sau neiubirii unui spectacol se converteşte într-o generalizare abuzivă a iubirii sau neiubirii de teatru. Temperarea unor asemenea tendinţe deviante, iată o bine-venită profilaxie. Să ne încredem în „cazul particular", să privim lucrurile de aproape, să judecăm opera şi, dacă nu ne place, să nu blamăm arta în întregul ei!

Teatrul a voit să se îndepărteze de „imitaţia ieftină".

Iar ceea ce s-a numit „teatrul naturii" şi-a dorit să fie tentativa cea mai pregnantă în acest sens: pe scenă şi-au făcut apariţia elementele primordiale – focul, pământul, apa. Costumele nu puteau rămâne mai prejos, ele trebuiau să se armonizeze cu „natura" de pe scenă, prelevată poetic: astfel, graţie ««ei opţiuni regizorale, teatrul s-a descotorosit de imitaţia fără valoare căreia părea să-i fi fost sortit pe vecie. Iată un îndemn la a-l admite şi iubi ca *spaţiu al adevărului*. Numai că, în semn de protest (reacţie internă), alţi regizori au început să exacerbeze deliberat falsul. Nu sporind numărul substitutelor ieftine, ci promovând artificialul ca o confirmare a irealităţii teatrului. În fond, acesta e un alt mod de a-l iubi. Punând accentul uneori pe conflictul lăuntric al individului, alteori pe aspectele exterioare ale existenţei lui. Dispută a pasionaţilor de teatru, care îi atribuie vocaţii contrare. Opoziţia Beckett/

Genet nu e oare socotită a fi expresia a doua maniere diferite de a trata limba şi, în consecinţă, şi scena? Căci niciunul dintre ei nu respinge teatrul; dimpotrivă, amândoi construiesc o poetică scenică proprie. Dacă Beckett elimină, vizând un soi de puritate extremă, Genet exploatează până la exasperare artificiul, erijând platoul într-un spaţiu în care ieftina imitaţie barocă accede la o dimensiune excesivă şi se converteşte în dovadă a faptului că teatrul este un loc ireal. Ce alege Genet?

Fastul. Ce alege Beckett? Pustiul. Amândoi exclud însă normalitatea lucrului de proastă calitate sau confortul unei iluzii.

Întotdeauna vor exista motive punctuale pentru a nu iubi teatrul, dar şi soluţii locale pentru a-l salva. Numai că iubirea are o misiune mai grea: ea trebuie să producă neîncetat „dovezi", pentru a-i putea converti pe sceptici şi pentru a-şi fideliza şi mai puternic adepţii.

28. Sângele sau despre „limită" în teatru

Teatrul nu are cum să ţină pasul cu violenţa care domneşte în jurul lui. El nu poate depăşi o anumită limită când e vorba de… sânge. În ciuda prezenţei frecvente a acestuia, spectatorul e decepţionat, iar noi nu putem decât să deplângem obstinaţia cu care se recurge la etalarea lui, culme a artificiului când sângele nu e asumat ca atare! Căci pe o scenă sângele va fi întotdeauna asociat cu falsul, cu simulacrul… iar abuzul de sânge va oferi un argument în plus celor ce văd în teatru doar o fabrică de amăgiri. Pe scenă, sângele va trebui să aibă doar o valoare de semn, să fie complet lipsit de credibilitate, ca în unele spectacole ale lui Mnouchkine, unde e „sugerat" cu ajutorul unor panglici roşii ce par să ţâşnească din corpurile rănite:

„Sânge de teatru", singurul valabil aici. Recunoaştem lesne referinţa la Orient, la acest „imperiu al semnelor" în care nimeni nu sângerează, dar unde curge din abundenţă „sângele de scenă", sângele „teatralizat".

Acest fals enorm face din platoul de joc un loc privilegiat al convenţiei, eliberându-l de povara suspiciunii generate de sângele înşelător! De toată acea hemoglobină deversată în numele dorinţei de a satisface setea de violenţă atât de frecvent întâlnită pe marile şi micile ecrane. Acest sânge artificial reduce teatrul la un soi de scamatorie, îi dezminte natura şi îi neagă graniţele.

Motiv al neiubirii pentru acel public restrâns care nu uită un străvechi imperativ, altă dată respectat: sângele trebuie doar evocat, iar scena trebuie cruţată de prezenţa lui. N-are decât să curgă în culise, dar nu pe podeaua de scânduri a platoului de joc! Pe scenă doar cuvintele rănesc, doar ele sunt violente şi nasc violenţă. În tragedie se moare în afara scenei, iar la

Shakespeare cadavrele sunt scoase din scenă şi lăsate să sângereze în spatele ei!

Teatrul se confruntă aşadar cu „proba sângelui" şi nu o trece decât în acele rare momente când, abandonând orice veleitate de autenticitate, erijează sângele în convenţie scenică, în „semn" tragic, şi nu ni-l propune ca substitut derizoriu al sângelui adevărat:

Iubirea şi neiubirea de teatru se definesc, iată, şi prin raportarea la sânge, limită extremă a reprezentabilului. Iubirea de teatru implică îndrăzneala de a-i recunoaşte limitele şi de a crea, în interiorul lor, prin cuvinte şi prin gesturi, o violenţă „indirectă". Sângele aparţine unui teritoriu „de dincolo de scenă" şi e preferabil să ne gândim la el, nu să-l şi vedem. Cu doar câteva excepţii, ca, de pildă, *Mahābhārata* lui Brook, unde sângele vărsat dintr-un urcior pe obrazul generalului

Drona sugerează sinuciderea acestuia (Drona îşi luase viaţa ca un samurai, ale cărui practici îi erau bine cunoscute interpretului Yoshi Oida). Nu e vorba deci de sângele „real" – desigur, fals – care rezultă dintr-un act, ci de sângele „teatral" care desemnează un act şi care, în cazul de faţă, evocă gestul sinuciderii prin intermediul scenic al „sângelui". La fel, în *Electra* lui

Vitez, sângele rezistă oricărei tentaţii mimetice şi, prelingându-se asemenea unui fir subţire dinspre culise spre avanscenă, atestă un asasinat care nu s-a petrecut sub ochii noştri, dar a cărui dovadă materială o percepem. Metonimie a cruzimii tragice!

Dacă elementele naturii, apa sau focul, au putut pătrunde în teatru, sângele, în schimb, s-a oprit în pragul lui. Teatrul nu poate evita simularea sângelui decât apelând la resursele proprii, adică teatralizând ostentativ semnele: în *Macbeth*, spectacolul regizat de Jürgen

Gosch, mesagerul intră în scenă plin de sânge din cap până-n picioare, metaforă a războiului dezlănţuit. Sânge care nu înşală, sânge scutit de oprobriul simulării, căci el aparţine vocabularului vizual al teatrului. Atunci neîncrederea dispare, iar spectatorul acceptă deopotrivă sângele şi teatrul. Sânge fals… mărturie a unor fapte violente reale! în *Orestia* pusă în scenă de Tâlheimer, suprafaţa platoului e acoperită în întregime de sânge, sânge utilizat hiperbolic pentru a plasa întreaga tragedie sub semnul lui. O baie de sânge, un râu roşu în care îşi scaldă picioarele protagoniştii ucigaşi. Sângele acesta face ca teatrul să fie iubit, fiindcă îşi asumă statutul de artă a convenţiei, eliberată şi de pariul mimetic, şi de competiţia cu cinematograful. Sânge – semn!

29. Pictori şi scenografi

Dintotdeauna, teatrul nu a atras decât pictori de mâna a doua, modeşti şi mediocri. Tavanele lui, pe care se înghesuie o mulţime de figuri mitologice agitate, nu vor fi niciodată semnate de artişti cu

renume.

Baudelaire admiră mai degrabă candelabrul! Tavanele acestea ne oferă priveliştea unui cer imaginar care nu va avea nicicând graţia unui peisaj de Tiepolo sau profunzimea unei nopţi pictate de Tintoretto. Deoarece principii şi înalţii prelaţi deţineau monopolul maeştrilor, teatrului nu-i mai rămăseseră decât discipolii acestora, ucenicii lor, o cohortă de meseriaşi iscusiţi, dar fără drept de semnătură. Tavanul nu este aşadar decât o paranteză decorativă pe care, mult mai târziu, în secolul XX, Malraux o va corija, invitându-l pe Chagall să lucreze pentru Operă şi pe André Masson pentru

Odeon. Această grefă plastică va apărea însă ca un corp străin într-un teatru dezechilibrat din pricina unui pictor reputat care propune şi îşi impune fără rezerve universul personal. A unui pictor căruia nu-i pasă de sala propriu-zisă, ci doar de tavanul ei, erijat în suprafaţă pe care, posesiv, şi-o asumă integral, fără să înţeleagă că astfel perturbă o ordine stabilită de mult, o ordine considerată intangibilă. Căci teatrul reuneşte energiile în jurul unui proiect federator comun şi orice abuz identitar destabilizează echilibrul general. Când

Jack Lang, după modelul lui Malraux, le-a comandat unor pictori moderni (Debré, Chambas, Garouste) cortine care să înlocuiască vechile catifele roşii, iniţiativa lui s-a soldat cu un eşec similar. Aceşti pictori „au semnat" cortine/tablouri pe care oamenii de teatru s-au grăbit să le respingă. Teatrul nu se acomodează cu pictura abuziv prezentă şi explicit personalizată, fapt ce explică reticenţele lumii „artistice" faţă de el. Iar pictorii, la rândul lor, refuză comenzile invocând mediocritatea realizărilor plastice din sălile „roşu şi aur", asimilate pentru totdeauna cu un domeniu rezervat pictorilor minori. „Nu merg la teatru fiindcă picturile sunt proaste", afirmă un prieten pictor.

Roberto Plate sau Titina Maselli, pictori renumiţi care au semnat adesea scenografii memorabile, recunoşteau că trăiesc un moment de satisfacţie plenară atunci când decorurile sunt instalate, iar actorii nu au sosit încă. Amândoi se resemnează să lucreze ca scenografi, dar păstrează o mentalitate de plasticieni.

Înainte de Anselm Kiefer, la Grand Palais, în 2010.

Plate fusese încântat să construiască un decor imens – utopie plastică ştiind că, spre marele său regret, acesta avea să fie perturbat,

degradat de prezenţa unor corpuri care se deplasează şi se agită. Nu, pictorul nu iubeşte teatrul. Alianţa lor este provizorie. Căsătorie

„Aranjată" din interes! Căsătorie cu o rudă săracă! Situaţie familiară tuturor pictorilor asociaţi unor proiecte scenice faţă de care se simt străini. De altfel, ei nici nu-şi propun să se acomodeze cu constrângerile platoului de joc, ci, dimpotrivă, încearcă să-i reziste. Pictorii solicitaţi de Vilar (Gischia, Jacno) sau de Gruber (Aillaud.

Arroyo) au întreţinut aceeaşi relaţie cu teatrul: au acceptat să lucreze pentru el, dar au părut întotdeauna stingheri, veniţi dintr-un alt orizont, îndepărtat şi trufaş. Iar regizorii, Grüber sau Jean-Pierre Vincent, se bucură, căci ceea ce caută ei este tocmai rezistenţa, şi nu supunerea „pictorului/scenograf". Ba chiar îşi propun această confruntare cu practici plasate sub semnul „neiubirii", de la care aşteaptă provocări cărora scena va trebui să le facă faţă. Testul ciocnirii, condiţie indispensabilă a contractului de colaborare! Al unei asocieri în care regizorul şi pictorul deţin o poziţie aproape paritară, al unei relaţii duale care se impune ansamblului pe fundalul unui armistiţiu temporar între

„Neiubirea" pictorilor şi „iubirea" oamenilor de teatru.

„Teatrul, această făptură neiubită" – adagiu de atâtea ori auzit. Vexaţie şi rană de ale căror dimensiuni partenerii nu-şi dau întotdeauna seama. Aidoma unui prieten care se desolidarizează de admiraţia mea pentru Bacon. „E prea teatral", obiectează el. Dar oare nu auzim aceleaşi obiecţii şi în privinţa lui Hopper, pictor de mare succes? Pânzele lui nu sunt oare nişte splendide „puneri în scenă" ale aşteptării şi ale singurătăţii?

Şi nu seamănă ele cu unele dintre vechile spectacole ale lui Claude Regy? Entuziasmul cu care sunt receptaţi astfel de pictori ne întăreşte convingerea că există posibilitatea unei înţelegeri subterane între artele al căror numitor comun este corpul uman. Scena şi tabloul figurativ! Printre specialişti persistă totuşi o urmă de resentiment, ale cărei ecouri răzbat încă până la noi.

Ei admiră dimensiunea „muzicală" a picturii lui Klee, dar nu văd cu ochi buni ceea ce este „teatral" la Van

Dongen. Vechi demoni, care nu vor fi niciodată îmblânziţi! Şi totuşi, unii artişti se decid să înfrunte această

„Neiubire" şi să introducă „teatralul 11 – cu tot ceea ce presupune el ca trimitere la o practică arhaică – în creaţii de o

modernitate absolută. Asistăm astăzi la o „teatralizare" a cinematografului. Ca dovadă, filmele fraţilor

Dardenne sau cele ale lui Lars von Trier, regizori care merg pe drumul deschis de Eric Rohmer. Să se fi produs oare o veritabilă schimbare de atitudine? Mă îndoiesc. E vorba mai degrabă de o bine-venită strategie constând în integrarea în formele extreme ale artei contemporane a ceea ce este de obicei considerat a fi refractar acesteia: teatralul. Nu mi se pare că am fi martorii unei reconcilieri amoroase, ci doar ai unui episod în care „neiubirea" e temporar depăşită pentru a face loc „noului", realizat din „deşeurile" iubirii. E şi motivul pentru care aceste aventuri derutează… Am mari rezerve faţă de instrumentalizarea teatrului ca practică desuetă recuperată în numele unei modernităţi din care, de altfel, este exclus. Greşesc? Vechea întrebare revine. De ce m-am ataşat atât de mult de pictorul „teatral" care este Bacon, de ce am pătruns în scenografiile „aşteptării" semnate de Hopper? Poate pentru că aceşti pictori sunt, într-adevăr, impregnaţi de teatru, pe când cineaştii nu fac, mă tem, decât o mezalianţă de scurtă durată cu arta din care au provenit.

Chiar dacă au nostalgia picturii, scenografii/pictorii se acomodează până la urmă cu scena şi cu exigenţele ei. Le acceptă, ba chiar se servesc de ele pentru a construi „arhitecturi efemere" sau pentru a se consola spunându-şi că lucrează în condiţii dificile, aidoma

„Cocostârcului" ce stă într-un picior. Toţi termenii puşi între ghilimele aparţin unor mari figuri ale scenei franceze, Guy-Claude François sau Yannis Kokkos, care dau dovadă de iubire faţă de teatru, căci toţi recunosc că doar în sânul lui au reuşit să-şi împlinească vocaţia.

Actorii le sunt necesari, ca şi luminile scenei, ca şi dialogul cu acel dublu al lor care este regizorul. Schiţele sau machetele lor sunt concepute ca nişte promisiuni aflate în aşteptarea… celorlalţi. Pe un perete din biroul meu e agăţat un desen de Yannis Kokkos pentru *Condurul de atlaz*… Rapiditatea liniei seduce, claritatea structurii de asemenea, dar, mai presus de toate, desenul emoţionează prin nedesăvârşirea lui plasată în perspectiva viitoarei sale împliniri pe scenă. împlinire datorată unei comunităţi reunite, care găseşte în propunerea lui Kokkos un suport pentru imaginarul ei. Desen care ghidează şi incită, dar care e infirm în afara scenei. Şi tocmai pentru că îmi mărturiseşte această „nevoie de scenă", el îmi apare ca o dovadă de

dragoste: a fost schiţat pe baza încrederii într-o viitoare alianţă pe care o ajută să se constituie şi să se afirme. Orice mare scenograi se hrăneşte atât cu relaţia întreţinută cu un text, cât şi cu dorinţa de a contribui la închegarea acestei comunităţi care, unindu-şi eforturile, face posibilă naşterea unui spectacol. Scenografii iubesc teatrul „din interior11. E o iubire nelinişitită, frământată de îndoieli, întocmai ca a mea (şi asta mă leagă de scenografi, căci împărtăşim aceeaşi pasiune şi aceleaşi îndoieli). O iubire care permite toate acele „înţelegeri în familie" a căror existenţă asigură realizarea spectacolului. Departe de a fi egocentrică, solitară şi romantică, iubirea noastră e colectivă, dar traversată de eclipse depăşite de fiecare dată.

După o serie de încercări în artele plastice, Peduzzi ori Kokkos s-au resemnat să lucreze pentru teatru:

s-au integrat în el nu cu toată fiinţa lor, ci marcaţi de un scepticism asumat care, paradoxal, face ca propunerile lor să fie unice! Iubire nu instinctivă, ci dobândită, acceptată, împlinită! „Parcă nu prea sunt de aici", îţi spui privindu-le decorurile. E în ele un dor de altceva, de altundeva… Pictorii vin de altundeva, marii scenografi ne duc către „un altundeva"!

30. Virgin sau disponibil?

Să recunoaştem: iubirea şi neiubirea pot fi termenii unei dezbateri referitoare la *natura* teatrului, dar asta nu exclude existenţa unor cazuri particulare în care cuplul antinomic intervine punctual. În interiorul teatrului se constituie adesea opoziţii temporare legate de unele opţiuni aparent axate doar pe probleme de estetică, în realitate izvorâte, şi ele, din confruntarea iubirii cu neiubirea. Respectivele opoziţii se cristalizează graţie manifestărilor concrete proprii unei epoci, afirmate prin intermediul tratării materiale, fizice, a scenei. Pe baza acestor date, artistul sau spectatorul aleg o tabără sau alta… Dincolo de avatarurile imediate, controversa continuă să se centreze pe conflictul iniţial –, „esenţial", dintre iubire şi neiubire!

O serie de partizani ai teatrului, avându-i ca lideri pe Copeau şi pe Brook, îşi declară răspicat preferinţa pentru „scena goală", cu tot ceea ce comportă ea ca disponibilitate ludică şi ca valoare etică. O scenă care exclude, alungă şi reneagă orice simulacru, orice ornament, în încercarea ei de a se apropia de origini şi de a face din actor pivotul central al reprezentaţiei. Acest teatru e iubit atunci când demonstrează cât de exact şi-a identificat rădăcinile şi cât de bine s-a adaptat

statutului său de artă străveche, care profită doar în mică măsură de progresele tehnice din domeniu. Numeroşi regizori şi spectatori vigilenţi îi admiră curajul de a nu se supune imperativelor dictate de „spiritul vremii". E

un teatru care nu-şi negociază supravieţuirea, care apără atitudinea exigentă şi inflexibilă a celor ce merg împotriva curentului, fără ca pentru asta să devină un teatru retrograd, prizonier fără discernământ al trecutului. Pentru toţi partizanii lui, iubirea nu poate fi separată de unele deziderate evidente: preeminenţa materiei umane, prezenţa comunităţii, respectul arătat artizanatului – condiţii ale unei practici captivate de joc. În absenţa acestora, riscul neiubirii îl pândeşte clipă de clipă. Decizia estetică se precizează în funcţie de acel raport special cu teatrul care corespunde alternativei iubire/neiubire, alternativă gata oricând să se manifeste. Trădarea sau eroarea pot provoca respingerea sau dezavuarea. Facem teatru, spun numeroşi regizori, în numele unui crez care traversează vremurile şi spectacolele. În numele dorinţei de a ne alia cu o artă care nu îşi comercializează atracţia, care îşi asumă propria condiţie, erijează platoul de joc în tărâm originar, neîncetat reînvestit. Platou virgin, scânduri goale, spaţiu auster care, cel mai adesea, acordă teatrului o dimensiune „etică" ce trece dincolo de teatru pentru că vizează condiţia umană în ansamblul ei

(condiţie ce poartă, desigur, marca istoriei), depăşind-o însă în tentativa de a ajunge la nucleul fondator, esenţial, acela al omului. Aceasta este ţinta unui teatru asimilat, în ultimă instanţă, intransigentului „prinţ constant".

O atare opţiune va fi respinsă de regizorii care îi reproşează teatrului vetusteţea, aerul lui demodat, şi care încearcă să-l „întinerească" recurgând la modernizarea practicilor teatrale cu ajutorul cuceririlor tehnologice contemporane. Căci el trebuie să ţină pasul cu vremea, să se adapteze mutaţiilor epocii noastre.

Acestor regizori nu le place teatrul virgin, şi nici străvechea lui zestre, ci un teatru capabil să integreze elemente noi, venite din afară, caută împrumuturi menite să-l îmbogăţească: „impuritatea" e ridicată la rangul de condiţie a „reanimării" mult dorite. Spre deosebire de prima familie regizorală, iubirea apelează de astă dată la soluţii externe, distincte şi divergente. Dacă prima tabără conservă modelul moştenit, arhaic, al teatrului, cealaltă vrea să-l salveze actualizându-l

prin elemente recuperate din alte domenii – dansul sau circul – ori graţie tehnologiilor de ultimă oră. Între cele două tabere, tensiunea e extremă. Dar, fapt ce se cuvine semnalat, confruntarea lor se alimentează în ambele cazuri dintr-o *iubire de teatru* slujită de soluţia proprie fiecăreia dintre familiile amintite şi dintr-o *neiubire* polemică izvorâtă din antagonismul soluţiilor. Preferinţa pentru o opţiune implică respingerea categorică a celeilalte.

Virgin sau disponibil, teatrul rezistă sau cedează, prezervându-şi vechiul arsenal de mijloace sau recuperând tehnologiile moderne în numele uneia şi aceleiaşi dorinţe de supravieţuire profilate pe fundalul relaţiei binare iubire/neiubire, relaţie care în teatru, mai mult decât în oricare altă artă, îndeplineşte rolul unui inepuizabil catalizator.

31. Legendă şi dispariţie

Relaţia preţuire/dispreţuire a teatrului nu are un teren mai favorabil de manifestare decât jocul dintre apariţia şi dispariţia spectacolelor. Spectacolele apar.

„Înfloresc11 şi seduc timp de o zi, o singură zi, întocmai ca trandafirul lui Ronsard. Iată de ce trebuie să le iubim, să le cultivăm, să le frecventăm. Trebuie să le vedem *aici* şi *acum*, să nu pierdem clipa unică a prezenţei lor în viaţa noastră. Spectacolele ne cer să fim vigilenţi, ca nu cumva să le ratăm; ne cer să fim martorii şi, deopotrivă, partenerii acestor „străfulgerări11

care evocă atât de dureros destinul oricărei fiinţe vii sortite morţii. Spectacolul care moare mai repede decât mine mă erijează în moştenitorul lui… Iar dacă el mi-a dat, pe deasupra, prilejul să trăiesc acea „clipă locuită", acea „clipă de extaz11 proprie evenimentelor excepţionale ale scenei, atunci şi eu sunt dator să-i salvez amintirea. Ca legatar investit cu puteri depline, încep să-i construiesc „legenda11, să-i povestesc scurta viaţă şi rapida dispariţie, pentru ca teatrul, atât de asemănător cu visele – Shakespeare a spus-o deja! –, şi, mai ales, spectacolele ieşite din comun (cele ce reuşesc să „condenseze visele11) să nu dispară definitiv.

Amintindu-şi-le, fie şi parţial, spectatorul/martorul trezeşte în ascultătorii/cititorii săi regretul după dispariţia unui „act de prezenţă11 ce şi-a lăsat amprenta pe destui semeni de-ai lui, printre care, fericit, se numără şi el.

Martorul nu se rezumă aici la a se adresa cititorului, precum

scriitorul, ci îşi asumă şi misiunea de a asigura supravieţuirea spectacolului, legitimată de propria-i experienţă. „Am fost acolo, l-am văzut cu ochii mei, garantez pentru el”: confirmare a faptului că spectacolul astăzi dispărut a existat într-adevăr. Evocându-l, îi atest realitatea de odinioară şi încerc să-l salvez, măcar fragmentar, de uitare. Spectatorul care, ca şi mine, scrie este un paznic al memoriei; el se însărcinează să asigure „posesiunea fantomă”, cum spunea foarte frumos Judith Schlanger, a operelor vii în intimitatea cărora s-a aflat şi a căror prezenţă a împărtăşit-o. Dispariţia lor iminentă îl face indispensabil. El se străduieşte să aducă dovezi care îi atestă cunoaşterea directă şi, implicit, regretul deposedării. Acesta este mecanismul naşterii „legendelor” constituite în timp. Cartea de teatru este o cutie de rezonanţă ce reverberează; datorită ei, spectacolul nu va dispărea complet, iar statutul „fantomal” al teatrului va fi în parte confirmat.

Astăzi, memoria afectată de uitări selective a spectatorului, memorie fatalmente imperfectă, are de luptat cu memoria la fel de înşelătoare a arhivelor, furnizoare de secvenţe mai bine sau mai prost alese din ceea ce a propus la vremea ei scena. În schimb, combinarea celor două pare capabilă să asigure prezervarea legendară a spectacolelor cu totul şi cu totul deosebite.

Reiatările martorilor şi fragmentele reziduale ale spectacolelor reuşesc să se unească pentru a combate împreună pierderea definitivă, pentru a-i diminua efectele, pentru a salva ecoul a ceea ce a fost şi nu mai este! Ce soartă ar fi avut *Mutter Courage* fără textele lui Barthes sau Dort şi fără fotografiile lui Roger Pic?

Dar *Prinţul constant* fără desenele lui Serge Ouaknine şi fără imaginile fotografice devenite mitice? Paul Celan se întreba într-o frază celebră: „Cine e martorul martorului?”. I-am putea răspunde: urma care persistă, oricât de fragmentară ar fi, îi serveşte drept „dovadă”.

martorului implicat în efortul de salvare a aventurii sale de o seară. Sau chiar de mai multe.

O puternică reticenţă faţă de aceste „urme” i-a făcut pe mulţi regizori să le respingă vreme îndelungată, convinşi cum erau că ele nu puteau decât să dăuneze convertirii în legendă a unei opere dispărute. Mitul

Bayreuthului ţine de locul teatral construit de Wagner şi de reiatările martorilor, în timp ce imaginile din epocă îl contrazic;

reputaţia vocii lui Sarah Bernhardt e pusă la îndoială din pricina calităţii mediocre a primelor înregistrări; austeritatea lui Jouvet e afectată de ceea ce Barthes numea „maladiile costumului de teatru”… Cuvintele pot declanşa o adevărată frenezie a imaginarului, în timp ce urmele-relicvă adeseori îl paralizează, îl imobilizează la propriu. De aceea, câţi regizori nu au făcut din respingerea urmelor o profesiune de credinţă! Dar, odată cu trecerea timpului şi cu înaintarea în vârstă, au devenit mai îngăduitori şi au admis constituirea unui „depozit mnemonic1. Compus din crâmpeie de spectacol, restituind parţial, disparat şi de multe ori la întâmplare opera, acest depozit seamănă, ce-i drept, cu un câmp presărat de ruine, dar un câmp pe care îl putem vizita de câte ori vrem, căci el ne oferă repere durabile, capabile să confirme sau… să infirme „romanescul** mărturiilor. Astfel, graţie concreteţei „vestigiilor”, viziunea propusă de cuvinte se vede consolidată sau, uneori, contestată. „Rămăşiţa”.

materială mai alină din durerea dispariţiei totale, contribuind câteodată şi la păstrarea aurei pe care au avut-o, la vremea lor, spectacolele şi actorii. Cele trei fotografii mitologice ale lui Felix Nadar, în care o vedem pe tânăra şi rebela Sarah Bernhardt la începuturile carierei ei teatrale, sunt o admirabilă confirmare a paginilor memorabile consacrate de Proust actriţei aflate în plină glorie. Şi chiar dacă detaliile acestea nu permit o investigaţie completă, cel puţin ele ne înlesnesc explorarea unui mit. Nu îl camuflează, nu îl ascund privirilor, prezervând acel necesar „punctum” sesizat în epocă şi regăsit de spectatorii actuali. Temându-se ca această practică să nu devină sistematică şi să fie erijată în program, numeroşi regizori au respins-o vehement pentru a putea „şterge urmele” teatrului lor, graţie dispariţiei martorilor şi a dosarelor de presă, atât de vânate de detectivii „specializaţi”, istoricii teatrului, care luptă şi ei împotriva uitării… Aşadar, cum să nu deplângem refuzul lui Brook sau al lui Grüber de a-şi înregistra spectacolele? Şi cum să nu-i mulţumim lui

Kantor că a făcut-o? El, regizorul destul de reticent în această privinţă, le răspundea astfel adversarilor teatrului: desigur, opera s-a volatilizat, dar a rămas măcar amprenta ei parţială. Spectacolele vor intra în legendă datorită conjugării reiatărilor de la faţa locului cu examinarea urmelor.

Adversarii teatrului îşi formulează rezervele pornind tocmai de la acest deficit de rezistenţă la timp:

nu există artă acolo unde nu există durabilitate, persistenţă. Nu există artă acolo unde nu poţi revedea operele, salvate în însăşi perfecţiunea lor. Căci operele perene asigură dialogul între actul creaţiei (întotdeauna „în prezent") şi percepţie (întârziată din pricina decalajului temporal). Arta nu se întemeiază pe imperativul coprezenţei (creator-receptor), cel puţin în accepţia ei tradiţională. Sau, mai degrabă, ea reuşeşte să satisfacă acest imperativ punând faţă în faţă opera veche şi fiinţa actuală care o priveşte, o aude, o citeşte.

Fiindcă opera vine de departe, uneori din negura timpurilor, fiindcă a străbătut veacurile înfruntând riscul de a dispărea şi fiindcă a confirmat faptul de a fi fost creată pentru a dura, ea potenţează infinit percepţia celui pe care l-a sedus şi l-a făcut să o abordeze.

Opera e *aici*, în integralitatea ei (sau doar fragmentară). Neafectată de amputări, mereu completă şi desăvârşită. Arta se defineşte ca o consacrare a victoriei asupra timpului şi ca o negare a dispariţiei definitive.

Ea face posibilă eterna revenire!

Dar teatrul? Fiind „un dublu", e întotdeauna suspect. Deseori respins, contestat, depreciat. Iar adversarii lui nu sunt puţini, s-o recunoaştem! Tocmai de aceea, o inventariere a argumentelor lor e necesarii, nu pentru a le „converti" în avantajul teatrului, ci pentru a sublinia condiţia dramatică a acestuia. Teatrul e dislocat, fracturat, sfâşiat de contradicţii. Pe de o parte, textele – care durează; pe de alta, spectacolele – care dispar. Dublu aspect al unui dublu exerciţiu: lectura şi interpretarea! Textele scrise pentru teatru se disting printr-o disponibilitate proprie lor: sunt texte „în aşteptare"! Ca şi romanele, de altfel, numai că în cazul pieselor intervine „terţul", intermediarul care acţionează ca delegat al cititorului: actorul şi, mai târziu, regizorul.

Un motiv al contestării teatrului este faptul că el nu invită la un dialog direct între spectator şi operă, ci la o experienţă triangulară, în care scena devine teritoriu de tranzit, acel *entre-deux* în spaţiul căruia scriitorul şi publicul comunică prin intermediul unor mesageri – actorii! Care pervertesc arta teatrului, afirmă inamicii lui declaraţi.

Oare scena parazitează într-adevăr textul, aşa cum susţin contestatarii ei cei mai aprigi? Se interpune ea, ca un ecran, între cititorul de astăzi şi scriitor? Am putea admite asta, din perspectiva apărătorilor contactului direct cu opera. Dar am putea şi să respingem argumentul detractorilor, presupunând, de pildă, că actorul sau

regizorul nu sunt decât nişte cititori-cercetaşi, acţionând în acord cu spiritul vremii şi însufleţiţi de dorinţa *reprezentării*. Ei formulează o ipoteză interpretativă şi contribuie la materializarea acesteia printr-un aport propriu lor: concretul încarnării. Şi astfel relativizează eternitatea operei! Invitându-ne să măsurăm

„Deschiderea" unui text vechi, actorii şi regizorul devin, pentru o clipă, călăuzele noastre, spectatori contemporani lor. Ei fac să se clatine certitudinile artei şi ne atrag spre incertitudinile unui teritoriu din afara graniţelor acesteia. Un teritoriu unde se trece de la *eu* al unui subiect la *noi* al unui public, graţie strădaniei acestor *go-between* reuniţi pe o scenă. Triada text-intermediari-public nu are viaţă lungă; cu timpul, ea se dezagregă, pentru a se recompune mai apoi. Sacralitatea textului persistă, strădania îngerilor mesageri dispare.

Sarcina de a reconstitui textul şi de a-l aplauda iarăşi ne revine nouă, pământenilor, interpreţi şi spectatori.

El rămânând pe vecie un inepuizabil generator de legendă! Munca interpreţilor şi a martorilor, aceşti damnaţi ai interstiţiului! Fericire şi suferinţă împletite, de asta le este sortit să aibă parte!

Numeroase tehnici de conservare tind să se opună destinului rezervat spectacolului, adică dispariţiei lui.

Cum am mai spus, mulţi regizori s-au împotrivit ideii de „conservare", uitând însă că în acest domeniu al efemerului s-au produs accidente mai grave ca altundeva, uneori adevărate catastrofe. Paliativul înregistrării, de exemplu, e pândit de pericolul ştergerii, din diverse motive, a benzilor înregistrate, ceea ce poate însemna dispariţia pentru totdeauna a unui mare spectacol, a unui mare actor, a unei mari voci. Regret că nu am înregistrat, la Avignon, o întâlnire mitică a lui

Heiner Müller cu tinerii regizori de teatru francezi sau, mai recent, dialogul lui Peter Sellars cu studenţii de la

Sorbonne Nouvelle. Pentru că am oroare de abuziva arhivare modernă, am renunţat şi acum îmi pare rău.

Mai ales că îmi amintesc doar de impactul întâlnirii, nu şi de detaliile dialogului (cine ce a spus). Memoria reţine evenimentul, banda sau pelicula – materia lui concretă.

Se cuvine să facem o precizare. Teatrul (spectacole, interviuri, reportaje) reuşeşte totuşi să-şi constituie un fond mnemonic: un suport şi un erzaţ. Dar tot e mai bine decât nimic! Acest fond e supus

aceloraşi riscuri ca şi arhivele ori ca alte forme de conservare. Aici, dispariţia încetează să mai fie destin, ea este consecinţa unor accidente sau catastrofe. Înregistrarea unor spectacole de excepţie a fost deseori distrusă: televiziunea română a şters celebrul *Cum vă place* al lui

Liviu Ciulei; la fel au făcut japonezii pentru a respecta contractul încheiat cu actorii din celebrul *Vis al unei nopţi de t'ară* al lui Brook. Şi totuşi, o copie-pirat a fost regăsită în Italia. În schimb, *Prinţul constant* al lui Grotowski a putut lăsa o urmă datorită îndrăznelii a doi spectatori „nedisciplinaţi" care, la câţiva ani distanţă, au realizat mai întâi o înregistrare video şi apoi una sonoră a spectacolului. Montajul a fost făcut mai târziu, întocmai ca la arheologii care lipesc la urmă cioburile unui vas spart, adunate cu grijă zile la rând.

Dar, pentru o singură victorie asupra uitării, câte alte eşecuri nu pot fi evocate? Şi cum să nu le regretăm?

N-am păcătuit eu însumi ştergând o convorbire cu

Grotowski ca să fac loc unui concert de muzică veche?

Textul a fost retranscris, dar vocea a amuţit pentru totdeauna.

Arta – exceptând catastrofele neprevăzute – capitalizează totul: copleşitoare moştenire! Şi, dacă ne-am apuca să răscolim arhivele, moştenire de-a dreptul stânjenitoare: câte opere ocazionale, academizante, festiviste n-am găsi! Pot fi ele socotite opere de artă doar pentru că au fost păstrate? Unii cred că da. Ei ignoră puterea selectivă a pierderii şi a dispariţiei.

Puterea ei de a tria! Ambivalenţă a uitării! Uitarea selecţionează, eliminând balastul şi evitând aglomerarea din arhive! O selecţie în planul memoriei şi una, mai drastică, în plan mitic? Efemerul operează în direcţia legendarului: Liviu Ciulei ocupă un loc de frunte pentru că teatrul îşi aminteşte de marile lui succese, dar îi trece sub tăcere compromisurile sau eşecurile.

Sunt trist, pe de o parte, fiindcă mă simt astfel „deposedat", dar şi uşurat, pe de altă parte, eliberat de o povară retrospectivă care afectează mitul artistului.

Unui scriitor i se pot reproşa cât trăieşte rateurile sau trădările – ca în cazul lui Petru Dumitriu unui regizor – niciodată. Efemerul îl salvează, iar dispariţia eşecurilor îi întreţine legenda reuşitelor. Revanşă a artiştilor „viului" asupra creatorilor de „etern". Statutul lor diferă pentru că relaţia cu moştenirea lor e diferită:

vom opune întotdeauna ceea ce e veşnic efemerului, care nu ştie

ce e durata. Sculptorii sau pictorii poartă povara succeselor şi totodată a insucceselor lor; regizorii de teatru nu sunt „împovăraţi" decât de succese.

Teatrul beneficiază de avantajele ambiguităţii lui ca artă. Lucru ce ne poate bucura sau mâhni. Ca întotdeauna când avem de-a face cu… un dublu! Dublu care face ca teatrul să se simtă izolat printre artele supuse domniei *unicului*.

Pentru că e perisabil, spectacolul are atributele vieţii, şi nu pe cele ale artei, în accepţia tradiţională a termenului: e deopotrivă binecuvântat şi blestemat.

Putem să-i deplângem sau nu condiţia: ea exprimă contradicţia fundamentală a teatrului ca artă. Pierderea ţine de esenţa însăşi a practicii teatrale, în timp ce pentru texte e o adevărată nenorocire. Ambiguitatea teatrului ca artă provine şi din relaţia indisociabilă dintre ceea ce piere şi ceea ce durează. Această impuritate care îi este proprie îl descalifică în ochii unora, dar îi încântă pe alţii.

Arta durabilă permite retrospectiva, textele dramatice trăiesc din resurecţii succesive, dintr-o necontenită renaştere sub alte forme a aceluiaşi text. Ceea ce duce la instaurarea unei relaţii dialectice, căci – o confirmă

Judith Schlanger – „obligaţia de a pierde însoţeşte dreptul de a inaugura". Prin asta, teatrul european

(reprezentaţiile sale) care stă sub semnul pierderii şi o acceptă, cu riscul de a părea amnezic, implică o creativitate pe care scena orientală, prizonieră a trecutului, o reduce, ba chiar o interzice. Scena poate renaşte numai cu condiţia uitării a ceea ce a fost. Iar această uitare şi această pierdere fac să subziste îndoiala că teatrul ar aparţine artei.

Perpetuarea legendei a ceva ce nu mai există capătă sensul unei salvări. Al refuzului de a face *tabula rasa*!

Cultivarea nostalgiei după ceva ce a fost şi a dispărut întreţine sentimentul unei absenţe. Sentiment pe care trebuie să-l anihilăm scriind, revăzând, cercetând ceea ce nu acceptăm să fie redus la zero. În acest caz, procesul contează mai mult decât rezultatul, el atestă faptul că nu ne resemnăm cu pierderea şi că încercăm neîncetat să-i rezistăm. Rana deposedării rămâne deschisă şi sângerează, dar, în pofida inevitabilei înfrângeri, singura soluţie e lupta pentru apărarea patrimoniului teatral. Astfel încât, în eventualitatea unei dispariţii,

nimeni să nu poată spune că am capitulat fără condiţii. Îndârjirea noastră limitează amploarea dezastrului şi îi diminuează efectele.

Drama aproape omenească a teatrului îşi are rădăcinile în statutul său ambiguu şi în relaţia memorie/

uitare. El ţine de artă, fără să acceadă totuşi pe deplin la ea. Să-l iubim? Să nu-l iubim?

32. Eternităţi distincte

Potrivit unor vechi accepţii, prestigiul artei e dat de imobilitatea ei. Tabloul sau cartea sunt mereu aceleaşi:

nu ele se schimbă, ci privirea mea. Hu sunt cel ce dă viaţă eternităţii lor încremenite. Întâlnirea dintre arta care durează şi fiinţa trecătoare instaurează astfel între acestea o relaţie efemeră, individuală şi subiectivă. De fiecare dată, privitorul se bucură să reinventeze, doar pentru el, opera de odinioară (când nu se mulţumeşte, desigur, cu acel mediocru „Ce frumos!" pe care îl stigmatiza în piesa sa celebra Nathalie Sarraute). Cum aş putea uita, de pildă, clipa în care, într-o noapte, la

Luvru, m-am aflat dintr-odată singur în faţa *Giocondei*, al cărei bust, sub o lumină blândă, discret filtrată, se revela ochilor mei vrăjiţi, simţurilor mele brusc trezite?

În prezenţa mea, eternitatea ei îşi pierduse ceva din neclintirea-i rece şi, acum, între noi doi se înfiripa o legătură nouă, unică, fragilă şi tainică. Sau cum să-i uit pe *Sclavii* lui Michelangelo, sculptura neterminată de care m-am apropiat la Florenţa tot aşa, singur, şi pe care am iubit-o tocmai pentru nedesăvârşirea ei, am iubit-o aşa cum iubesc tot ce nu e dus până la capăt? Fără mine, eternitatea operei e mută! Iar fără ea, sunt eu infirm! Avem nevoie unul de celălalt. Noi doi…

Cel mai exaltant elogiu adus „eternităţii" teatrului este cel din *Iulius Cezar*. Dar, spre deosebire de „artă", această eternitate funcţionează diferit şi comportă exigenţe distincte. După asasinarea lui Cezar, Brutus, fiinţa cea mai apropiată lui, „fiul lui", şi Cassius, unul dintre conjuraţi, fac un pronostic ce nu va fi niciodată dezminţit. îi vedem confirmarea şi astăzi! îndepărtându-se de „locul faptei" şi, implicit, de violenţa actului sângeros, ei prezic că scena uciderii lui Cezar va fi reluată secole la rând, în limbi şi pe meleaguri necunoscute; altfel spus, că teatrul, reproducând-o de fiecare dată, îi va împrospăta mereu amintirea:

„Cassius: […] O, câte veacuri
Vor repeta mereu măreaţa scenă în state ce-or s-apară şi în limbi
Ce nimeni încă n-a vorbit!
Brutus: în joc
O sângera din nou de-atâtea ori
Acelaşi Cezar, prăvălit în ţărnă
La fel cu ea, sub statua lui Pompei.
Cassius: De câte ori s-o întâmpla aceasta
S-o pomeni şi ceata noastră”[3].

Aici, persistenţa actului scenic, caracteristică fundamentală a operei clasice, se bazează pe reactivarea lui graţie unor intermediari care o asigură. Intermediarii sunt cei ce, actualizând opera, îi confirmă eternitatea

(şi nu doar vizitatorul unui muzeu sau cititorul unui roman fondator, aliaţi în contact direct, nemijlocit, cu ea). Responsabilitate colectivă a revizitării unui trecut ce prinde din nou viaţă pe platoul de joc. Asasinarea lui Cezar poate fi subiectul unor povestiri sau al unor tablouri faimoase, dar numai teatrul o va reînsufleţi, spune Brutus. Scena ne dăruieşte o eternitate diferită, purtând amprenta celor ce s-au străduit să reanimeze opera. A celor ce s-au aplecat asupra textului dramatic pentru a-l face pe spectator martor la miracolul unei treziri la viaţă, o viaţă deopotrivă reală şi înşelătoare! Sursă a iubirii şi a neiubirii de teatru! Cum am putea nega, ipocriţi, că nu resimţim satisfacţia de a asista la un act mitic înfăptuit sub ochii noştri, dar executat cu veacuri în urmă? Pe de altă parte însă, cum am putea avea încredere în această simulare? Că doar teatrul nu este nici muzeul Grevin, niciun salon de automate; el fabrică viul cu ajutorul viului, fără a izbuti totuşi să evite dubiile pe care le trezeşte o asemenea operaţiune.

În faţa *Giocondei* mă pot pomeni, printr-o fericită întâmplare, singur; în faţa lui *Hamlet*, de asemenea, dar tocmai aici intervine disputa dintre iubire şi neiubire. Oare îmi place să citesc textul în spaţiul intim al unei camere, în tăcerea ei protectoare, sau prefer să-l

---

[3] William Shakespeare, Inlitis Cezar, traducere de Tudor Vianu,în Opere complete, voi. 5, Bucureşti, Ed. Univers, 1986, p. 44.

regăsesc în spaţiul public al unui teatru, unde, fără să mă abandonez pe de-a-ntregul, împărtăşesc cu alţii realitatea încarnată a unei opere, a cărei eternitate se explică prin posibilitatea de a fi jucată de alţii, „în state ce-or s-apară şi în limbi ce nimeni încă n-a vorbit", în timp ce mie mi se oferă rolul de martor al acestui miracol deopotrivă fascinant şi suspect? Opera este unică şi totodată colectivă, legată de o ţară, de o limbă şi de un autor anume, dar şi extrem de disponibilă şi gata să călătorească. *Aceeaşi* şi, în acelaşi timp, *alta*, în funcţie de contexte şi de proiecte! Tabloul rămâne unic, ireductibil, intangibil, pe când piesa poate fi reluată de intermediarii artişti/artizani care prelungesc gestul iniţial al autorului. Eternitatea lui *Hamlet* se datorează altor ingrediente decât cea a *Giocondei*. îi putem iubi sau nu din motive divergente.

33 – Lectura celuilalt

Arta invită la un dialog cu opera, un dialog individual, a cărui plăcere rezidă tocmai în acel „faţă în faţă".

dintre mine şi un tablou sau o carte. Le reinventez numai pentru mine, ele răspund aşteptărilor mele, mă încântă sau mă decepţionează, le explorez sau le abandonez… Acesta este argumentul invocat de amatorul de artă plin de rezerve în privinţa teatrului. Arta, îşi spune acesta, nu poate fi decât consum solipsist de bunuri! Singurătatea mă atrage, căci doar aşa devin capabil să renunţ provizoriu la statutul meu, să-mi înving o clipă slăbiciunile, să ies din mutismul meu obişnuit şi să uit de stângăciile mele. Singur în faţa artei, în dialog direct cu ea, trăiesc o experienţă a cărei intensitate sporeşte tocmai fiindcă nu mă mai tulbură socializarea şi nimic nu îmi mai distrage atenţia de la obiectul contemplării mele. Iată-mă într-o bună tovărăşie, deşi lipsit de orice tovărăşie! Să fie adevărat? Un aforism afirmă contrariul: „Singur, adică într-o proastă companie".

În schimb, iubitorul de teatru se dovedeşte a fi mult mai modest. El nu-şi doreşte întâlniri privilegiate, intime, cu opera care îl seduce. Nu crede că e singurul capabil să o „actualizeze". îl ispiteşte perspectiva unei alte relaţii, sursă de satisfacţii graţie intervenţiei unui terţ, un terţ care să integreze opera prealabilă mai înainte de a o transmite spectatorului invitat să asiste la o asemenea… transfigurare. Acest terţ „dă corp" unui text sau furnizează o imagine, iar noi, cei din sală, beneficiem astfel de o dublă sursă de plăcere, prima legată de textul de origine, cealaltă datorată intermediarilor care operează

mutaţiile. Spectatorul este invitat să participe la experienţa „dublului focar" (cum se spune despre lentilele ochelarilor) şi să observe cum se armonizează distanţa pentru „depărtare" – textul – şi distanţa pentru „apropiere" – reprezentaţia. Cele două sunt solidare. Privirea sau auzul încetează aici să mai fie directe, ca în faţa unei opere de artă, ele fiind deviate de o prezenţă intercaiată. Adaos pe care unii îl doresc, iar alţii îl resping. Teatrul nu va scăpa niciodată de această sfâşiere: ba e iubit, ba e detestat…

Regizorul îşi asumă până-ntr-atât condiţia de „terţ", încât o consideră indispensabilă. Strehler recunoştea că nu putea face filme fiindcă nu suporta prestaţia artistică la persoana întâi, ci numai la a treia. îi plăcea relaţia mediată de un partener, nu implicarea directă, îi plăcea să se exprime printr-un intermediar, şi nu prin el însuşi. Regizorul de teatru nu se apropie de viaţă, ci de un text căruia se străduieşte să-i dea, pe scenă, o a doua viaţă. Însufleţindu-l, el conduce sala spre „cotloanele" nebănuite ale piesei şi provoacă astfel reacţii neaşteptate. Orice mare regizor propune o lectură făcută cu ochii spectatorului din el. Regizonil tratează piesa nu ca pe o sursă de informaţii, ci ca pe o propunere ce-şi aşteaptă materializarea. El elaborează ceea ce se numeşte „un enunţ performativ", supus ulterior aprobării sau respingerii publicului, care va aprecia în ce măsură acest intermediar a intervenit ca un revelator sau, dimpotrivă, ca un perturbator al prealabilului textual. În funcţie de aceste aprecieri, „omul din sală" devine fie un spectator satisfăcut, fie un cititor dezamăgit, căci de rezultatele scenei nu putem fi niciodată absolut siguri.

Să ne înţelegem: nimeni nu îi cere regizorului să nu crâcnească în faţa textului, el trebuie doar să adopte o strategie de mediator. Regizorul nu este nici neutru şi nici absent, ci prezent „prin intermediul celorlalţi11, căci, cum spunea Cioran, „ca să mărturiseşti ceva despre tine, trebuie să pui pe altcineva decât tine să o facă". Teatrul se slujeşte de acest dispozitiv unde *eul* regizoral se exprimă nu printr-un discurs direct, ci diseminat într-o pluralitate de intervenţii. Unde e Gruber în montările lui situate la un pas de tăcerea absolută?

Dar Brook? Dar Chereau sau Bondy? Sunt acolo, „absenţi şi prezenţi pretutindeni", cum i-ar fi calificat Flaubert.

Sunt mulţi cei cărora le place această dispersare, în locul unor prezenţe prea ostentative, prea „semnate", prea narcisiste, precum cea

de odinioară a unui Daniel

Mesguich sau, într-un registru diferit, cea de astăzi a lui Frank Castorf.

Controversa în jurul intermediarilor s-a declanşat la un moment dat chiar în sânul teatrului. Olivier Py a explicat, cu mulţi ani în urmă, de ce i-a intentat un proces regizorului de teatru, acuzându-l că se amestecă în mod ilegitim în relaţia, considerată fondatoare, dintre actor şi text. Py iubeşte teatrul, dar nu iubeşte regizorul: există o gradaţie în iubire, care (nu e cazul lui) poate degenera în ură. Regia s-a făcut vinovată, e drept, de multe abateri, prin abuz de putere, prin depăşirea a ceea ce a fost numit, cu un termen inspirat.

„Prag de libertate", prin rigiditatea programului estetic sau prin „deconstrucţii" intempestive, dar cum am putea să disociem plăcerea modernă a teatrului de corecta sa practicare? Pentru mine, regia continuă să rămână o sursă de iubire. Acea iubire care ne invită să revedem vechiul repertoriu sau să ne apropiem de textele noi sub bagheta acelei „călăuze în întuneric".

care este, pentru Brook, regizorul. Nu, regizorul nu vede nici el clar, dar ne poate scoate la lumină pe o scurtătură, ne poate elibera de centralitatea unei relaţii uneori rudimentare cu textele, ne poate ajuta să devenim sensibili la cuvinte şi la actorii care le rostesc.

Nu există teatru fără agenţi de legătură, fără intermediari, fără parteneri care să formeze un „ansamblu ce trebuie acordat", ca să-l citǎm pe Merlin, personaj al lui Marivaux, improvizat în regizor ocazional. Nu contează dacă sunt adepţi ai textului său, dimpotrivă, ai scenei. Între ei se constituie acel cor secret compus din protagonişti vizibili şi figuranţi disimulaţi, toţi nişte intermediari/interpreţi sau intermediari/executanţi. Aceştia tulbură tabloul general, dar sensibilizează privirile, plasează opera sub imperativul unei

„Actualizări" multiple, realizată în contextul relaţiei care se stabileşte, de cealaltă parte a scenei, cu mulţimea spectatorilor. Aici, intermediarii sunt pasagerii bucuroşi de această călătorie, iar noi le apreciem schimbările de umoare atâta vreme cât nu ne împiedică vederea cu zbuciumul lor şi cu mişcările lor dezordonate, atâta vreme cât păstrează nealterată incertitudinea *entre-deux*-ului. De criticat, nu-i critică decât cei ce se declară partizanii unei alte relaţii cu arta.

Teatrul ne cere să i-o acceptăm pe a sa, relaţie bazată pe dialogul nu numai cu dublul său fondator, autorul, ci şi cu celălalt, cel

ce asigură tranziţia, omul *entre*

— *Deiix*-ului, regizor şi actor. Astfel, tranziţia se prezintă ca o creaţie de gradul doi, dublare indispensabilă în acest loc unde se istorisesc întâmplări de demult sau întâmplări ale altora… Dragostea faţă de teatru admite această relaţie între mai mulţi factori, ecou prelungit al gestului iniţial, iar respingerea teatrului invocă aceeaşi motivaţie, dar interpretând-o pe dos: reproşul fundamental este, de data asta, tocmai pervertirea vocii unice, primare, originare. Aceeaşi sfâşiere, mereu, sursă de energie şi rană nevindecată!

34. Nodul

Disocierea iubire/neiubire operează în stare pură doar la câţiva fanatici renumiţi pentru intransigenţa lor sau, mai degrabă, pentru rigiditatea opiniilor lor. La intransigenţii de ieri şi de azi… Am încercat, în aceste pagini, să le prezint argumentele, fără a ţine însă partea cuiva. Duelul în sine interesează mai mult decât alegerea făcută, alegere care generează fatalmente un dezechilibru, o disparitate între argumentele apărării teatrului şi cele ale atitudinii rezervate faţă de el (ca să nu spunem ale „acuzării", căci a trecut de mult vremea excomunicărilor religioase). Dezbaterea rămâne deschisă, la fel de pertinentă ca şi până acum. Iar taberele rămân, şi ele, pe poziţiile iniţiale.

Diviziunea care separă partizanii de adversari păcătuieşte totuşi printr-un maniheism ireductibil, propriu ideilor fixe şi încrâncenărilor extreme. Lupta se dă corp la corp. Sciziunea nu mai este însă atât de netă, de tranşantă ca odinioară, când ori fugeai de teatru, ori îl frecventai ostentativ. Inflexibilitatea cedează, incertitudinea pune treptat stăpânire pe sufletul unei fiinţe sfâşiate între două tendinţe opuse, aşa cum sunt eu. Şi nu sunt singurul, nici pe departe! în iubire stă cuibărit viermele neiubirii, nimic nu e definitiv, contrariile nu ne mai oferă clasica simetrie cu o alternativă clară, ci coabitează într-o confuzie totală. În unul şi acelaşi subiect, iubirea şi neiubirea coexistă, cedându-şi, rând pe rând, supremaţia. Ele se intensifică sau pălesc, dar nu cu regularitatea mareelor, ci după bunul plac al intemperiilor care interzic orice stabilitate, deschid breşe, întreţin o indecizie cu neputinţă de depăşit. Eu şi prietenii mei iubim şi nu iubim teatrul succesiv şi accidental: uneori ne apropiem de el, alteori ne îndepărtăm, veşnic traşi pe roata îndoielii, veşnic nehotărâţi. Nod pe care nu putem să-l desfacem, nod fatal, a cărui forţă provine tocmai din această incertitudine suspendată în timp. Deoarece alegerea se dovedeşte

imposibilă, tensiunea îi menţine întreg interesul.

Conflictul interior constă în a iubi pătimaş teatrul, visând totodată la altceva, la un alt orizont, diferit.

Orizont de viaţă sau de artă… Unii artişti ai scenei trăiesc cu privirile aţintite spre artele vecine, când nu şi le înalţă spre ceva aflat uneori mult prea sus. Ei speră să se salveze printr-o deplasare fie pe orizontală – către o artă pe care o respectă mai mult –, fie pe verticală, spre cer, graţie unei practici spirituale. Salvare prin recurgerea la un *altundeva*… Nu abandonează teatrul, dar nici nu se acomodează pe de-a-ntregul cu el. împletirea strânsă a iubirii cu neiubirea se află la originea acestui inconfort productiv, pe care ar vrea să-l depăşească, dar pe care nu-l pot asuma decât parţial. Vreme îndelungată, orizontul „de schimb" ce se profila în faţa regizorilor de teatru a fost literatura:

Copeau, Vilar, Vitez şi, mai recent, Bondy, Barba şi-au căutat un refugiu în proiectul de a scrie romane sau poezie. I-a susţinut aşadar o speranţă literară. Şi mai explicită este dorinţa recentă de a face cinema, prezentă de la Brook la Chereau, de la Pintilie la Purcărete, sau de a se consacra aducerii plasticii pe scenă, dorinţă întâlnită la Wilson, Kantor sau Castellucci. Cât priveşte evadarea atâtor regizori de teatru în domeniul operei lirice, cum s-ar explica ea? Doar prin raţiuni economice? Sau prin atracţia exercitată asupra lor de un alt fel de corp, corpul care cântă, şi de organizarea muzicală a timpului? Tentative repetate de evadare! Grotowski a abandonat teatrul pentru a se consacra cercetării ritualurilor ca practici tradiţionale ale unei colectivităţi.

Prietenul său, André Gregory, a apucat-o pe acelaşi drum. Iar Warlikowski nu a cerut oare ca un număr al revistei *Alternatives thâătrales*, care îi era dedicat, să fie intitulat cât se poate de explicit să *părăsim teatrul*?

În inima iubirii zace, amorţită, neiubirea, gata oricând să se activeze într-un moment de criză sau dintr-o dorinţă de regenerare. Şi atunci regizorul de teatru se îndreaptă spre altceva, convins că va evita astfel stagnarea şi ameninţările rutinei, că va respira un alt aer, diferit. Va reveni însă întotdeauna la prima lui iubire, aidoma fiului rătăcitor care se întoarce la casa părintească. Laolaltă, iubirea şi neiubirea sunt stimulentele şi acceleratoarele acestei pulsiuni de emigrare urmate de întoarcerea acasă. Spre sfârşitul vieţii, Grotowski nu vorbea din nou despre teatru? Chereau nu semnează iarăşi nişte spectacole splendide?

Nodul, odată legat, se desface greu şi nimeni, din fericire, nu reuşeşte să-l taie o dată pentru totdeauna, asemenea unui

Alexandru străin de dileme sufleteşti. Omul de teatru nu e un războinic, de aceea uneori strânge şi mai mult nodul iubirii şi al neiubirii, alteori îl mai slăbeşte puţin, ca în acel joc cu mosorelul de aţă elastică, citat de

Freud, pe care copilul îl aruncă departe pentru ca apoi să îl tragă spre el, bucurându-se de această alternanţă.

Dar dacă fascinaţia teatrului ar proveni tocmai din această indecizie, din alternanţa iubirii cu neiubirea şi din lupta lor din care niciuna nu iese învingătoare?

Din această alternanţă care îmi permite (asta mi se întâmplă regulat) să spun dimineaţa „iubesc teatrul" şi seara „îl detest", într-o ordine ce se poate schimba de la o zi la alta. Nod care nu se înnoadă şi nu se deznoadă niciodată definitiv. Întrebarea stăruie, răspunsurile alternează; iată de ce aş spune că, în această privinţă, mă defineşte nestatornicia, sursă vie a unei iubiri regăsite şi a unei neiubiri acceptate. De câte ori, într-o sală de teatru, nu mi-am dorit să fiu altundeva, pentru ca a doua zi să mă întorc tot acolo? Iubirea şi neiubirea adoptă ritmul unei inimi care ne acordă libertatea de a pleca, dar nu şi pe aceea de a trăda.

Priorităţile se schimbă întruna, admirabilă sugestie a

Coloanei infinitului înălţate de Brâncuşi ca un îndemn la a ne alterna opţiunile. Căutând astfel să nu abdicăm de la drumul vertical, mărturie a dorinţei de a deveni mai buni fără a sacrifica niciunul dintre termenii opuşi.

Nodul iubirii şi al neiubirii este un izvor de energii…

simbol al sfâşierii „datorate" teatrului, artă cu statut ambiguu.

35. „[…] nu-i decât teatru/am visat".

Să ne întoarcem la limbă! „Nu-i decât teatru", iată formula lapidară care reduce la esenţă lipsa de iubire faţă de o artă privită dintotdeauna cu suspiciune, căci, pe o scenă sau în viaţa reală, teatrul suscită aceeaşi rezervă. Dacă la început îl credem, încrederea ne va fi până la urmă înşeiată: „Nu-i decât teatru", vom constata atunci cu amărăciune. „A sosit ziua când trebuie să ne prefacem", spunea Aragón, iar cuvintele lui aveau înţelesuri multiple, între care unul se referea în mod special la teatru. Când „a se preface" ajunge să fie considerat actul constitutiv al teatrului, orice şansă de a accede la

certitudine dispare; la sfârşitul spectacolului, nu rămânem cu nimic din ceea ce ar avea cât de cât de-a face cu principiul adevărului. E posibil să ne placă jocul, dar e mai sănătos să-l denunţăm, să-l demascăm, să nu ne lăsăm prinşi în mrejele lui, spun mulţi. Căci, chiar dacă ne împăcăm cu gândul că plăcerea e trecătoare, nu trebuie să îi iertăm un păcat mai grav, afirmă scepticii: ea este rodul unei amăgiri, al unei iluzii, fapt ce ne aminteşte de un vechi sfat: „Nu luaţi umbra prăzii drept prada însăşi". Apel la luciditate şi îndemn de a ne sprijini pe un concret care ar fi, în opinia aceloraşi sceptici, singurul fundament al adevărului: concretul nu are nimic înşelător, el fiind garantat de acte şi de cuvinte. Teatrul (jocul care simulează realul) nu ne dă niciodată un asemenea sentiment de siguranţă, cu el trebuie să fim mereu circumspecţi, vigilenţi şi extrem de prudenţi. Dincolo de satisfacţia pe care ne-o procură, orice reprezentaţie seamănă cu o *partidă de poker jucată la cacealma*.

Cum să-ţi joci cartea fără să te laşi păcălit? întrebare stăruitoare: putem iubi ceva ce suspectăm? Ceva de care ne îndoim?

De la Shakespeare la Marivaux sau la Pirandello, răspunsurile atestă, toate, puterea pe care teatrul o deţine şi o exercită prin intermediul jocului. Ca să scoată la lumină adevărul, Hamlet mizează pe impactul piesei jucate de actorii ambulanţi, convins că aceasta

„Va fi capcana în care va prinde conştiinţa regelui", confirmând astfel prezumţia de vinovăţie ce apasă asupra lui Claudius… Dimpotrivă, la Marivaux – în

Actori de bună-credinţă – teatrul încurcă iţele intrigii, perturbă relaţiile şi produce tulburări afective din pricina nesiguranţei şi a îndoielilor pe care le strecoară în mintea protagoniştilor, interpreţi sau tineri îndrăgostiţi. Malefic, el seamănă confuzie şi răvăşeşte sentimentele. În *Legăturile primejdioase*, consecinţele

„Înscenării" sunt asemănătoare: ceea ce începe ca o joacă sfârşeşte ca o uneltire perfidă şi plină de cruzime! Jocul nu rămâne nepedepsit. „E doar teatru, ştii prea bine", încearcă Merlin, maestrul de ceremonii, să prevină dezastrul, dar, cu toate precauţiile lui, scenariul scapă de sub control, iar drama izbucneşte. Cât despre Lisette, ea nu-şi dă deocamdată pe faţă resentimentele: „O să spun ce cred despre toate astea după ce se termină comedia". Reprezentaţia devine sursa unor profunde seisme sufleteşti. În schimb, la Pirandello, cele „şase personaje în căutare de autor" confruntate cu drama se îndreaptă către

teatru, apelează la scenă pentru a-şi cristaliza experienţa şi a se constitui în protagoniştii unei piese salvatoare: ea îi va elibera, îi va scăpa de povara traumatismului lor. De fiecare dată, iluzia fondatoare a teatrului nu conduce doar spre un

„Alt teatru11, ci şi spre un adevăr la care nu se poate ajunge decât datorită lui şi prin el. Iar dovezile în acest sens sunt atât de numeroase, încât s-ar putea strânge într-un voluminos „dosar al apărării" în procesul intentat teatrului!

Teatrul nu durează, adagiu şi regrete deseori reiterate. Teatrul e efemer, pleacă şi ne lasă cu mâinile goale… dar, s-a mai spus, de el nu ne putem despărţi, căci e umbra lumii, iar eu, spectatorul, sunt umbra lui.

Umbre reciproce, complementare. Între ele două va exista întotdeauna o diferenţă de intensitate, o variaţie care le interzice să se identifice total. De fiecare dată, actorul sau spectatorul se află înăuntru/în afară, succesiv sau simultan. Alunecare constantă, pe care Brecht a încercat să o stopeze mecanic, din dorinţa de a pune capăt tiraniei emoţiilor şi pierderii liberului-arbitru pe care, ne atrage el atenţia, nazismul le-a cultivat cu o insistenţă condamnabilă. Estetica brechtiană se străduieşte să „modernizeze" refrenul „Nu-i decât teatru", denunţând riscul de a cădea pradă puterilor magice ale teatrului. Chiar dacă acestea nu sunt, cum spune

Hamlet, decât nişte „gloanţe oarbe", una dintre afirmaţiile cele mai jignitoare şi mai nedrepte la adresa unei arte căreia, doar cu câteva scene mai înainte, îi aducea cele mai mari elogii. Ca într-un război, nu materialul îndoielnic al teatrului îi asigură victoria, ci strategia folosirii lui. Iscusinţa cu care se ajunge la inamic pe căi ocolite şi stabilirea precisă a ţintei: condiţii obligatorii. Succesul „cursei de şoareci" la curtea

Danemarcei o confirmă.

La sfârşitul *Visului unei nopţi de vară*, Puck invită publicul să se întoarcă acasă gândindu-se la spectacolul văzut ca la un „vis". În *Actori de bună-credinţă*, doamna Argante afirmă şi ea: „Toate astea nu sunt decât un vis". Aserţiunea aceasta se întâlneşte deseori, mai ales în teatrul baroc. Teatrul îşi arogă atributele vieţii nocturne indiferent dacă spectacolul se joacă „pe lumină" sau în întuneric. Să iubim teatrul, sugerează

Puck, presupune să-l acceptăm ca atare, ca pe o trăire onirică a

unor situaţii complexe, tulburi, incerte, ca pe un somn cu ochii deschişi, ca pe un dublu posibil al vieţii. Şi atunci, sentinţa răuvoitoare a celor ce nu-I

Iubesc – „Nu-i decât teatru" – se poate converti în contrariul ei: „E un vis". Un vis din care nu ne amintim decât frânturi, un vis de libertate în contextul realităţii, un vis în care actori şi spectatori par a fi fost de acord să trăiască împreună… o ficţiune. Iar dacă unii dintre ei, actorii, sunt gata să retrăiască visul şi a doua zi, ceilalţi, locuitori vremelnici, ca şi mine, ai sălii de teatru, pot să-şi spună: „Da, Puck a avut dreptate, am visat". Un vis de a cărui realitate nu mă pot îndoi… Vis al unei realităţi secunde… Este exact ceea ce am vrut să spun când, parafrazându-l pe Prospero, am recunoscut, printr-o metaforă inspirată de spusele lui, că

„Sunt făcut din materia spectacolelor pe care le-am văzut". Visele mele şi cărţile mele… Unic deţinător al acestor vise, le port pretutindeni cu mine. Precum

Diogene sau un înţelept african… satisfăcut, desigur, dar nu îndeajuns de eliberat de prestigiul acestei moşteniri ca să nu regret că nu mai am cum să o revăd. Şi atunci scriu, scriu ca să-mi povestesc visele şi să le întreţin legenda. „Nu-i decât teatru", da, dar e viaţa mea, patrimoniu, totodată, al unei epoci şi al unei generaţii al cărei trecător legatar mă simt.

Fac parte dintre acei oameni cărora le place mai mult să dăruiască decât să primească. Opoziţie aparent măgulitoare, dar care în realitate nu există. Dimpotrivă, trebuie să recunosc, şi nu mă sfiesc de asta, că preţuiesc mult cadourile, că le asimilez unui gest simbolic a cărui importanţă nu are nimic de-a face cu valoarea lor intrinsecă. În ele văd o expresie a dorinţei de a-l cunoaşte pe *celălalt* pentru a-i putea procura o plăcere care să răspundă aşteptărilor lui şi pentru a-i arăta astfel, în mod discret, că o comuniune e nu numai dorită, ci şi posibilă între noi. Un cadou reuşit confirmă accesul la *celălalt* prin intermediul acestei delicate manevre. Un cadou ratat mă răneşte, nu atât din pricina deosebirilor de gust, cât pentru ceea ce îmi revelează: *celăl alt* nu e interesat să mă cunoască, e indiferent la relaţia noastră amicală pe care eu, naivul, o presupuneam bazată pe cunoaşterea noastră reciprocă. „Prietenul" rămâne închis în universul propriu, se mulţumeşte cu propria-i proiecţie; nu-mi descifrează preferinţele, dorinţele, aşteptările. Decât asemenea cadouri mute, cadouri

surdo-mute, mai bine lipsă.

Există cadouri elocvente, cadouri care îşi fac veacul pe un perete sau prin cameră, amprente vizibile ale unor prietenii dintotdeauna. Cadouri ale unei încrederi reciproce, mereu şi cu drag reînnoite. Dar ce cadou „teatral" ai putea oferi cuiva? Teatrul pare refractar la o asemenea practică. Motiv, se înţelege de la sine că destul de firav, al unei suspiciuni, al unor îndoieli plasate sub semnul acestui „handicap" de nedepăşit. Mi s-a reproşat odată pasiunea aceasta, nefirească, zice-se, la un om de teatru care, prin definiţie şi prin natura meseriei sale, ar trebui să nu-şi dorească astfel de „relicve". Doar în teatru totul dispare, nu-i aşa? De ce să te legi de obiecte când spectacolele se…

evaporă? Şi iată-mă din nou – pentru a câta oară? – proiectat în miezul unei sfâşieri niciodată vindecate.

Ce cadou amintind teatrul s-ar putea face? Substitute sau metonimii ale actului scenic: o mască, o marionetă, o fotografie veche… dar teatrul lipseşte din ele.

Cadoul îl evocă, dar nu-l poate capta. În faţa acestei provocări fără soluţie, în urma acestor înfrângeri succesive, ar trebui oare să ne resemnăm, adăugând astfel încă un motiv de reţinere, o rezervă suplimentară faţă de această artă copleşită de atâtea alte suspiciuni?

Ar însemna să nu ţinem seama de iubirea pe care i-o purtăm, iar iubirea, când e pusă la încercare, caută şi până la urmă găseşte. Ei bine, prietenilor adevăraţi nu le vom oferi nici instrumentele şi nici reziduurile teatrului, oricât de poetice ar fi ele. Le vom oferi teatrul însuşi. Teatrul imediat, prezent şi iubit de mine. Ce-aş putea să-i ofer doctorului meu, cu care m-am împrietenit, în semn de recunoştinţă pentru excelentul său tratament? Două bilete la *Flautul fermecat*. Iar editorului care a crezut într-o carte de-a mea, o noapte în

Palatul Papilor pentru *Hamlet* al lui Ostermeyer.

Dacă japonezilor le place să ofere în dar o frază, mie îmi place să ofer spectacole. Şi, ca şi în cazul cadourilor, încerc să nu fac asta ţinând seama doar de gusturile mele, ci şi de cele ale prietenilor mei. De această interferenţă care ne leagă şi care atestă faptul că ne cunoaştem bine, că vreau să le fac o plăcere ştiindu-le preferinţele, raporturile particulare cu teatrul

(atât cu puterile, cât şi cu slăbiciunile lui). Cineva mi-a făcut într-o zi un compliment căruia nici nu-i bănuia importanţa: „Tu nu te înşeli niciodată când recomanzi un spectacol". „E dovada prieteniei

mele", i-am răspuns.

Să oferi în dar teatrul… ce pariu dificil! în afara banalelor reprezentaţii de gală, a serilor cu asistenţă prestigioasă, cel mai frumos cadou mi se mai pare şi astăzi *Tragedia lui Carmen*, spectacolul lui Brook pe care Mitterrand, în timpul vizitei sale la Amsterdam, l-a oferit familiei regale şi partenerilor săi olandezi!

Cântăreţii au cântat atunci pentru liderii ţării care îl primeau pe Preşedinte, tot aşa cum Carmen „dansează" pentru Don José. Cadourile prezentului, atunci când sunt bine alese, sunt cadouri de care nu ne despărţim niciodată, pe care le purtăm pretutindeni cu noi. Cadouri imateriale, croite din chiar „stofa" teatrului! Aceeaşi stofă din care sunt făcute visele, cum spunea Prospero.

L

36. „Morţii se ridică din morminte…"

„În teatru, morţii se ridică din morminte…" – cu aceste cuvinte îşi încheiase Giorgio Strehler ultima sa intervenţie publică din cadrul unei dezbateri ţinute la teatrul „Vieux-Colombier", unde îl însoţisem fascinat de prezenţa lui. Apoi se ridicase în picioare şi se apropiase de avanscenă, iar lumea îl aplaudase minute în şir. Doar ca să-i mulţumească? Sau era vorba şi de un presentiment? Oare nu i-am auzit eu vorbele rostite aproape în şoaptă… „ca mortul care se ridică de pe acest fotoliu să vă mulţumească"? într-adevăr, câteva săptămâni mai târziu, la sfârşitul unei petreceri date în Ajunul Crăciunului, după ce oaspeţii plecaseră cu toţii.

Strehler avea să fie răpus de o moarte fulgerătoare, din care nu se mai ridicase niciodată… ce dialog sumbru între teatru şi viaţă!

Oare iubim teatrul pentru acest miracol al învierii?

Sau tocmai de aici vine neîncrederea în el? Aceşti

„Morţi care se ridică" ne confruntă cu întreaga lui ambiguitate, cu „dubla lui faţă", cu reversibilitatea lui, rând pe rând suspectă şi liniştitoare. Morţii se ridică, dar nu sunt morţi… Unitatea dintre personaj şi actor se frânge atunci sub ochii noştri, căci, dacă personajul se stinge, în schimb actorul supravieţuieşte. Iar noi asistăm la separarea lor, martori ai biruinţei unuia asupra celuilalt! Separare care satisface un anumit public şi decepţionează un altul, separare care ne pune faţă în faţă cu *sfârşitul*, nu doar al omului, ci şi al jocului.

Alianţei lor temporare îi succedă despărţirea, despărţirea care ne dezvăluie seducătorul dublu al vieţii şi îi pune definitiv capăt.

Personajele mor, dar moare şi teatrul… totul se sfârşeşte, în pofida „morţilor care se ridică”. Dublă stingere! Doar viaţa dăinuie şi îşi reintră în drepturi! Aidoma morţilor, spectatorii se ridică de pe locurile lor ca să i se reintegreze după acest interstiţiu, după acest *cntre-deuxl*

E cunoscută replica shakespeariană „Scoateţi leşurile de aici”, atât de des auzită în toiul acţiunii… scoateţi-le pentru ca viaţa cu viitoarele ei crime să continue, pentru ca spectacolul să nu se oprească. Ea nu va fi rostită însă niciodată la sfârşitul reprezentaţiei, căci atunci actorii, nu personajele, sunt cei ce „se ridică”.

pentru a ne confirma, fie şi cu preţul denunţării ficţiunii pe care o „trăiseră” atât de convingător, că nu a fost, de fapt, decât un joc. Iar noi îi privim cum se duc spre culise şi vin iarăşi spre public, cu chipurile iluminate, dovezi palpabile ale „întoarcerii la viaţa reală”, gândindu-ne în acelaşi timp (cum am putea să n-o facem?) la următoarea lor „moarte” şi, dincolo de acest spectacol, la supravieţuirea personajelor. Cine moare şi cine învie? Perplexitate proprie oricărui final de reprezentaţie teatrală, perplexitate necunoscută cinematografului, sită cu ajutorul căreia „se cern” pasionaţii uneia sau alteia dintre cele două arte. În teatru, supravieţuirea personajelor după spectacol e un preaviz dat morţii actorilor, interpreţii lor! Horă neîntreruptă, jucată rând pe rând de morţii care învie şi de fiinţele vii care vor muri! Numai teatrul ne poate face părtaşi la acest dans! Hamlet, nobilul prinţ, a murit, dar Richard Fontana se ridică; astăzi, Fontana e mort, dar Hamlet trăieşte din nou! Iar eu îl regăsesc purtând, în secret, amprenta actorului dispărut, cu care am fost prieten… amprentă care va dispărea odată cu mine.

Sunt un patrimoniu imaterial! Arhivele teatrului nu ne spun nimic despre iubirea pe care i-o purtăm, ci doar despre frecventarea lui!

La sfârşitul lui *Hamlet*, Peter Brook aduce în scenă, într-o secvenţă memorabilă, toate personajele moarte în cursul tragediei. Numai Horatio rămâne în picioare, singura făptură vie printre atâţia morţi. Morţi pe care teatrul nu îi mai învie, dar la care apelează pentru a atesta amploarea dezastrului. „Morţii se ridică din morminte… dar de data asta doar pentru a mai spune o dată că sunt morţi, morţi de-a binelea. Înfricoşătoare scenă tragică! Ei reveniseră pe scenă ca să ne amintească, în contextul ficţiunii, prin „vizibilul” corpului lor,

„invizibilul" dispariţiei, al pieirii. Actorii nu-şi recăpătaseră încă autonomia, nu se eliberaseră încă de personajele lor, iar noi asistam la această tulburătoare

„Întoarcere din morţi". Dacă Richard, pe câmpul de luptă, îşi aminteşte de victimele lui, noi, pe băncile de la „Bouffes du Nord", îi reîntâlneam pe morţii din

Hamlet\ Pe morţi, nu pe interpreţii lor! Interpreţi ce aveau să se descătuşeze, peste câteva secunde, din strânsoarea personajelor, pentru a ne arăta că viaţa şi-a reluat cursul normal. Şi că sala le omagiază performanţa!

Ceea ce îmi place la un mare interpret este că, adesea, nu reuşeşte „să revină" uşor. Are nevoie de un interval de tranziţie. Am observat asta prima oară la

Jessye Norman, care se „elibera" treptat-treptat de personajul jucat. Apoi la Fiona Shaw sau la interpreta

Heddei Gabler din spectacolul lui Ivo van Hove. Clipe suspendate între ficţiune şi viaţă! Nu le poţi sesiza decât dacă eşti acolo, prezent, martor al dificultăţii pe care o întâmpină viaţa în lupta ei împotriva morţii, martor al greutăţii cu care actorul „iese" din pielea personajului, cu care artistul îşi abandonează temporar practica. O mică „înviere" a cărei experienţă nu ne-o oferă decât teatrul, niciodată cinematograful. Revenirea actorului la el însuşi!

Fiindcă salutul final adresat spectatorilor readuce actorii pe scenă, iar asta le discreditează „moartea", denunţând-o ca iluzorie, în anii '60, Grotowski mai întâi şi apoi şi alţi regizori (Barba mai ales) au decis să renunţe la acest protocol şi le-au cerut actorilor să împărtăşească soarta personajelor lor! Dublă dispariţie! Ştiută deja din teatrul *no*, unde „actorul nu mai revine": ieşirea din scenă e pentru el un drum fără întoarcere! Drumul spre Marele Exterior, cum îi plăcea lui Vitez să numească tărâmul morţii. Să nu uităm însă că *no* este o ceremonie căreia plecăciunile finale ale actorilor îi sunt la fel de străine ca şi liturghiei într-o biserică. Astfel încât să le refuzăm actorilor dreptul de a învinge moartea personajului înseamnă să le impunem o altă convenţie, sacră, şi să-i frustrăm de reintrarea în viaţa profană graţie aplauzelor care le consacră revenirea la biografia personală. Nu iubesc defel acest mod de a nega teatrul, această anulare a incertitudinii ce însoţeşte trecerea de la ficţiune la real, cu satisfacţia ei momentană şi cu perspectiva viitoarei întristări pe care o implică.

Această împletire a bucuriei cu durerea nu se mai întâlneşte nicăieri altundeva. Să o eliminăm înseamnă să ne îndoim de teatru şi să nu-l acceptăm în realitatea lui, întotdeauna dublă. „Revenirea la viaţă" este o asumare a statutului teatrului. Să pretinzi că-l iubeşti, dar să interzici „învierea" actorilor, iată simptomul clar al… neiubirii!

Reiau acum integral citatul din Strehler: „În teatru, morţii se ridică din morminte ca să spună, cum vă voi spune şi eu aici, mulţumesc". Astfel, actorul îşi ia rămas-bun de la personaj şi de la scenă pentru a trece, simbolic, pragul care îl desparte de sală şi pentru a se alătura spectatorilor, mie, care l-am urmărit şi care mă bucur că îi pot mulţumi aplaudându-l. Viaţă trecătoare, viaţă de teatru, dar mai bine această viaţă în lumina rampei decât retragerea actorului în întunericul protector al unui exterior inaccesibil. Dacă acest protocol nu ne place înseamnă că nu ne place nici teatrul ca joc şi că am vrea, sacrificându-i identitatea, să-l asimilăm unor practici rituale cu care s-ar putea înrudi, dar nu şi identifica. Un alt test al iubirii şi al neiubirii, testul suprem: învierea actorului. În teatru, nu la Ierusalim.

37. Să nu vezi deloc, să vezi prea mult

„Am citit toate cărţile" – de sensul celebrei fraze a lui Mallarmé m-am apropiat treptat, el îmi scăpa mereu, până în clipa când a devenit un dat interior, s-a convertit într-o experienţă de viaţă de ale cărei durată şi profunzime mi-am dat seama de-abia în ziua în care mi-am spus cu lehamite, dar şi cu îngrijorare, că „am văzut toate spectacolele". De-acum înainte, am admis oarecum descumpănit, în tot ceea ce voi vedea o să descopăr ceva ce-am mai văzut şi o să reperez imediat

„Ştiutul", „cunoscutul", în ciuda aparenţelor unei modernităţi bune să păcălească doar un public tânăr şi inocent… Iar asta nu putea decât să mă întristeze, să mă demobilizeze, să mă îndepărteze de teatru, cu atât mai mult cu cât acest „cunoscut** nu se prezenta, ca în Asia, în veşmintele deliberat străvechi ale teatrului tradiţional, ci se ascundea sub faldurile unei aşa-zise originalităţi, a cărei falsitate era uşor de demascat de către un spectator ce-şi petrecuse, ca şi mine, timp îndelungat în întunericul sălilor de spectacol. Nu mai reuşeam să mă împac cu teatrul, ceea ce îmi propunea el în mod constant mi se părea degradat, fad, lipsit de încărcătură emotivă. Fiindcă îi recunoşteam trucurile îmbătrânite, urmăream toată această agitaţie de suprafaţă mereu dezamăgit de ceea ce nu observau tinerii spectatori,

iar asta mă descuraja şi mai tare. Deşi reticent faţă de adagiul „bătrânului spectator", neobosit evocator al „vârstei de aur" a teatrului, nu-mi puteam reprima „luciditatea" care mă conducea spre aceeaşi constatare: în esenţă, „noul" se înscria în tiparele de odinioară. „Eternă revenire", „Eternă reîncepere" – diagnostic formulat de spectatorul ideal care fusesem, acum pe cale de a deveni contrariul său. Îmi pierdusem progresiv dorinţa, îmi pierise cheful, alunecam încet, dar sigur, spre… neiubire! Epuizarea de la capătul unui lung traseu?

Ca şi celelalte arte, teatrul a abandonat, la începuturile epocii moderne, imobilismul unui model transmis din secol în secol şi a erijat *transformarea* în regimul său de funcţionare. Descopăr însă, surprins, că această transformare comportă opţiuni ce revin cu regularitate, ciclic, şi că ele trebuie „citite" într-o perspectivă istorică. În anii '60, textele dramatice erau

„Făcute bucăţi" – Roger Planchon îşi intitulase chiar aşa un spectacol: *îmbucătăţirea Cidului*; a urmat reabilitarea lor polemică, „integrismul scrisului" practicat de regizori ca Peter Stein, Antoine Vitez sau Jean-Marie

Villegier, care pretindeau ca până şi cea mai mică replică dintr-o piesă să fie respectată cu sfinţenie. Se instaurase o adevărată tiranie a „ayatollahilor textului", din nou contestată, detronată în zilele noastre, când s-a revenit la tratarea acestuia ca material ce trebuie

„Demontat" radical… Montărilor semnate de Vitez sau

Chereau la *Hamlet*, preocupate atât de materialitatea, cât şi de scriitura textului shakespearian, le urmează astăzi cele ale lui Matthias Langhoff (mai ataşat totuşi de vechea generaţie) sau Vincent Macaigne, regizori la care textul e brutalizat, „deconstruit" până la dezintegrare

(ruperi, deplasări, intercalări etc.), aşa cum făcuse

Brook la „LAMDA theatre", pe la începutul anilor '60:

cercul se închide şi se redeschide iarăşi! Numai că, atunci când prima lui circumferinţă şi-a pierdut atracţia, cum să nu fii tentat să renunţi la a mai urmări ce se întâmplă cu acest al doilea cerc, mai ales când ştii sigur că viaţa nu-ţi va îngădui să-l vezi cum se închide din nou!

Exemplul de „ciclicitate" de mai sus nu e singular:

gustul pentru improvizaţie şi „creaţie colectivă" se impusese pe la 1968, cunoscuse apoi un reflux şi iată-l reactivat în ultima vreme. Se constituie noi grupuri, dar ele adoptă moduri de improvizare nu prea

diferite. Naturalismul şi puzderia de materii care năpădiseră scena sub pretext că reprezintă „imaginea lumii".

fuseseră alungate de preferinţa pentru scena goală, austeră, dar iată-le şi pe ele revenite pe scena de azi, din nou excesiv de aglomerată. S-ar putea ca „teatrul naturii" să aibă acum alte intenţii – ecologice, îmi spune o prietenă; semnificativ e însă faptul că-l vedem reapărut. În tinereţe, mă pasionasem pentru teatrul documentar şi militasem în favoarea lui; după o lungă letargie, acum e din nou în actualitate… dar practicat altfel de noua generaţie. Spectatorul-martor la parcursul atât de agitat al teatrului nu are cum să evite scepticismul pe care i-l inspira toate aceste „reluări", toate aceste „reveniri" – fărâmiţarea textului, improvizaţia, scena invadată de obiecte, primatul documentului! Iar scepticismul îl face să relativizeze entuziasmele de moment la care asistă în prezent, în numele unui trecut care s-a confruntat deja cu probleme similare! Şi să se îndoiască de prometeismul recent, care îi pare doar naiv şi atât. Spectator blazat!

Pentru că „a văzut toate spectacolele 1 şi a detectat falsa noutate a mutaţiilor actuale, acest spectator – dublul meu! –, devenit din „spectator ideal1 un „rău spectator11, se duce la teatru amintindu-şi vechile opţiuni care îi permit, consideră el, să nu se lase înşelat de admiraţia cu care sunt răsplătite aventurile teatrale de ultimă oră. El are meritul, pe care îl revendic şi eu, de a refuza să se înroleze în armata de susţinători ai

„Tânărului teatru11, aşa cum a făcut în Italia un critic în vârstă, Giuseppe Bartolucci, ajuns o „autoritate11 în materie de debuturi pentru că aplaudase toate proiectele, abandonase orice exigenţă şi lăudase peste măsură regizorii tineri doar în virtutea apartenenţei lor la această categorie de vârstă. Echivalent derizoriu al acelei iluzii care constă în credinţa că, dacă-ţi vopseşti părul şi te „întinereşti11, îţi poţi face uitată şi biografia graţie frecventării creatorilor dintr-o cu totul altă generaţie! Asta ne aminteşte de tribulaţiile tragice ale protagonistului din *Moarte la Veneţia*… fiecare „tânără speranţă11 este un potenţial Tadzio pentru criticul care încearcă să-şi nege trecutul şi care se machiază pentru a-şi ascunde ridurile. Critic însetat nu atât de „noutate11, cât de „tinereţe11! în ce mă priveşte, eu nu m-am resemnat niciodată cu acest soi de înfrângere, cu această „abdicare11. Chiar dacă atitudinea mea ar fi putut să pară o inevitabilă înstrăinare de teatru, începutul unei „neiubiri11. Oare o să eşuez într-un „rău

spectator11?

La drept vorbind, prin ce se defineşte acesta? într-o zi, i-am trimis unui prieten care insista să vin să-i văd spectacolul o scrisoare în care îi explicam, cu cea mai mare sinceritate, că nu pot răspunde invitaţiei lui deoarece traversam o perioadă dificilă, din pricina căreia nu mai eram un bun receptor de teatru. „Nu sunt – deschis* pentru aşa ceva şi sunt absolut sigur că spectacolul tău nu îmi va îmbunătăţi cu nimic starea în care mă aflu zilele astea. Sunt retras, m-am închis în mine. Sunt un rău spectator.11 Am înţeles, începând de atunci, că primul criteriu în evaluarea spectatorului este dorinţa sau refuzul lui de a „primi" teatrul. Ceea ce nu înseamnă că s-ar eschiva de la o judecată critică şi că ar fi dispus să aplaude orice fandoseală de pe scenă. Nu, nu e vorba câtuşi de puţin de căutarea acelui orgasm stimulat de „iubirea programată a teatrului11, ci doar de „deschiderea11 către scenă a cuiva care îi cunoaşte istoria, e marcat de determinismele ei şi îi respectă dorinţele. Şi care, tocmai pentru că îndeplineşte aceste condiţii, poate simţi din plin acea desfătare a tuturor simţurilor pe care i-o dăruieşte spectacolul!

Dimpotrivă, „închiderea11, opacitatea la scenă sunt simptomele frigidităţii „răului spectator11. Acesta seamănă perfect cu un castel feudal care trebuie cucerit, dar care şi-a ridicat podurile mobile şi şi-a ferecat porţile.

Refractar la comunicare, el pariază de la bun început pe eşecul platoului de joc! în inima lui s-a instalat neiubirea!

După episodul cu scrisoarea trimisă prietenului meu, am revenit la teatru, iar diagnosticul pe care l-am pus atunci s-a confirmat: la teatru te duci doar dacă simţi nevoia arzătoare să o faci, dacă te-a cuprins un dor pe care doar el ţi-l poate alina, dacă scena te atrage în perspectiva unei împreunări dorite cu ardoare, în absenţa acestei dorinţe prealabile, în absenţa acestei aşteptări febrile, nu e cu putinţă nicio relaţie, niciun schimb între tine şi scenă! Dar când ai ajuns să-ţi spui

„Am văzut toate spectacolele1, când ai epuizat, rând pe rând, „toate speranţele", nu te închizi oare în tine?

Şi nu devii oare, din pricina acestei suprasaturaţii, un

„Rău spectator"? Aşa cum Mallarmé sfârşise şi el prin a fi un „rău cititor"? De ce te-ai mai duce la teatru…

de ce-ai mai ieşi din casă? Reţinerile acestea, ezitările, îndoielile

ucid dorinţa, iar temerea de o (altă) inevitabilă decepţie îţi zăvorăşte uşa locuinţei. Şi totuşi, continui să mă îndrept către aceste săli cufundate în întuneric în care mi-am petrecut viaţa, nu ca să-mi demonstrez că „sunt încă activ", ci pentru că n-am renunţat să aştept „un miracol". Nu mai sunt credincios, în schimb am devenit mistic. Acum caut Graalul evenimentului excepţional, neprevăzut şi neaşteptat, pe care doar un spectacol *unic* mi-l va putea oferi.

Cum mi s-a mai întâmplat într-o noapte, la Avignon, când m-am cutremurat auzind acel strigăt deopotrivă sfios şi sfâşietor al lui Marthaler, în spectacolul consacrat „morţii copiilor" uciși de naziști la Viena, barbarie prevăzută în planul lor de purificare genetică. Atunci, sub presiunea reprezentaţiei, am redevenit un „bun spectator". Ca dovadă, după spectacol ne-am dus mai mulţi (François Regnault, Brigitte Wajeman…) într-un bar de pe marginea unui drum naţional, unde am vorbit ceasuri în şir despre muzică şi despre oroare, despre copilul mort şi despre „copiii uciși". Aşadar, şansa unor reconcilieri episodice persistă; nu am devenit iremediabil „rău", numai că, după o îndelungată intimitate cu teatrul, neconvertită total în „animozitate", doar un spectacol ieşit din comun îmi mai poate motiva prezenţa. Şi atunci ştiu, graţie lui Marthaler, că s-a produs „un miracol", căci am regăsit acea stare de fericire pe care o pierdusem. Nu sunt „mort", îmi spun.

„Neiubirea" nu m-a anihilat cu totul. Ceva mă mai poate mişca încă, mă mai poate face să tresar, să reacţionez. Da, scena mă mai poate însufleţi. Sentiment mistic, unic, dumnezeiesc, aş zice, căci de acolo de unde mă temeam că totul e uscat mai poate izvorî iubirea, chiar dacă eu credeam că izvorul a secat!

Teatrul e incitant: un spectacol desăvârşit nu te lasă să dormi, te face să-l „revezi" în minte, să-l povesteşti, să le împărtăşeşti şi altora încântarea ta. Sau, dimpotrivă, să rămâi tăcut, de teamă că vreun comentariu nepotrivit al cuiva te va irita peste măsură. Spectatorul

„Locuit" încă de trăirea unei revelaţii vrea să o protejeze, să o tezaurizeze ca pe o experienţă unică, decisivă. Când am ieşit de la *Passo doble* de Josef Nadj şi Miguel Barcelo, m-am refugiat într-o cafenea din

Avignon… alt tip de reacţie după şocul provocat de această artă a viului care este teatrul atunci când atinge o intensitate maximă. Vorbeşti întruna sau amuţeşti cu totul. E clipa în care „spectatorul rău"

se transformă în

„Spectatorul cel mai bun”: îi copleşeşte pe însoţitori cu verva lui nestăvilită, cu asociaţii de idei ce leagă prezentul de trecut, simte că trăieşte din nou în ciuda iminenţei sfârşitului. Nu, nu m-am epuizat emoţional;

da, mai vibrez încă! Mă mai pot bucura, dar „spectatorul rău” care am devenit are nevoie ca pentru asta să găsească Graalul supradozei estetice, să aibă o revelaţie: spectator mistic în aşteptarea unui miracol scenic!

Căci de ce m-aş mai duce la spectacole despre care ştiu dinainte că mă vor lăsa indiferent şi care, producându-mi o decepţie de altminteri previzibilă, mi-ar inculca sentimentul unei iremediabile îmbătrâniri? Mai bine să evit eşecurile, ţinându-mă departe de teatru. Să mă gândesc la el, să visez la el, să-l proiectez de la distanţă; da, ar trebui să mă mulţumesc cu atât. N-am fost un „rău spectator”, dar uite că în ultima vreme am devenit, consecinţă implicită a unui parcurs.

„Rău” în sensul că nu mă mai tentează, ca altă dată.

„Descoperirile**; „rău” în sensul că mă dezamăgeşte tot ceea ce se repetă în mod flagrant; „rău” din pricina acelei nevoi de intensitate proprie drogaţilor pe care nu îi mai satisface doza obişnuită. Cum să mai formulez judecăţi de valoare, când primul care ar trebui judecat sunt chiar eu? Da, poate că am eşuat şi am devenit până la urmă un „rău spectator** în viaţa de zi cu zi, dar, în realitate, teatrul îmi mai dăruieşte încă, uneori, acea „fericire-fantomă** pe care doar „o supradoză” mi-o mai poate procura.

Cum de-am ajuns aici? Am făcut nenumărate sacrificii, am acceptat această „dublă viaţă” care este viaţa spectatorului împătimit (da, am fost un spectator neobosit), am consimţit să mă închid ceasuri în şir, zile în şir, ani în şir în obscuritatea sălilor de teatru. Am plătit preţul cerut şi, în schimb… am cunoscut amestecul de satisfacţii şi de regrete pe care îl presupune orice activitate artistică. La orizont se profilează acum „spectatorul rău” care am devenit; el mă tulbură, iar eu îl compătimesc. Dar, privind retrospectiv, am toate motivele să mă întreb: oare n-am fost şi eu o oglindă în care s-au reflectat minunile scenei europene? Nu am fost şi eu o umbră a scenei? Umbră proiectată… N-am căutat şi eu în teatru acel „rosebud” al Cetăţeanului

Kane şi acel „punctum** al lui Barthes? N-am fost aidoma îndrăgostitului persan care nu a încetat nicio clipă să o caute cu

îndârjire, fără precauţii, fără logică, pe Leila, iubita lui? „Crezi că e aici?”, l-a întrebat cineva. „Nu, dar o caut pretutindeni”, a răspuns el. La rându-mi, şi eu am crezut deseori că am găsit teatrul dorit, visat…

chiar dacă nu era tocmai ce căutam… miraj al iubirii ce apare şi dispare într-o clipă! Astăzi, când a sosit timpul retragerii, mă resemnez spunându-mi că Eminescu avea dreptate: „Toate-s vechi şi nouă toate”. Dar această acceptare face oare din mine un „rău spectator**? îmi conferă statutul jalnic al unui spectator pe care timpul l-a „cuminţit**? Nu-mi convine niciuna dintre aceste ipostaze… nu mă recunosc nici în circumscrierea negativă a „spectatorului rău”, nici în abandonul senin, ca să nu zic senil, al „spectatorului cuminţit**!

Ştiu că va veni şi vremea când voi renunţa să mai merg la teatru din slăbiciune sau din pudoare, căci nu voi cădea niciodată în capcana perversă de a refuza să mă retrag la timp, acea capcană pe care nu ştiu să o evite mulţi dintre cei ce îşi atrag în consecinţă remarcile crude ale unor tineri răutăcioşi: „Ce-o mai vrea şi moşulică ăsta, teatru îi trebuie? Nu vede că-l caută moartea pe-acasă?”. În tinereţe auzisem o asemenea întrebare pe un stadion unde mă aflam împreună cu un unchi tare drag. La care unchiul răspunsese, ironic:

„Păi, tocmai de-aia plec de-acasă!”. Eu, în schimb, ştiu sau sper că îmi voi accepta cu seninătate noul statut, ceea ce mă va elibera de spaimele actuale şi mă va determina să renunţ la experienţa cotidiană a teatrului şi la cunoaşterea lui directă, pentru a mi-l proiecta mental: „Nu mai merg la teatru, dar continui să visez la el”. Plăcere de substituţie…

Dacă admitem că teatrul e o lume – o lume concentrată, cum spunea Hamlet atunci „spectatorul rău” ar fi acela care nu consimte să pătrundă în adâncurile ei, ci doar să o contemple, nepăsător, de la distanţă. Neutralitate critică, siguranţă existenţială, postură sterilă. Mai bine nu te uiţi deloc la lume decât să te uiţi… chiorâş! Lucru valabil şi pentru scenă!

Se cuvine să facem o distincţie între statutul permanent, afirmat de la bun început, al „spectatorului rău” în raporturile sale cu teatrul – acesta contestă teatrul ca artă, deci nu-l iubeşte în esenţa lui – şi statutul spectatorului devenit „rău” la capătul unui întreg parcurs. Neiubirea e înnăscută sau dobândită? în asta constă toată diferenţa: eşti de la început un „spectator rău”, asemenea „demiurgului rău11 al lui Cioran, sau devii aşa cu timpul? E vorba de o inaptitudine iniţială

sau de o consecinţă finală? De un refuz prealabil sau de o suspiciune ce se insinuează treptat? Oare schimbările personale sunt cele care determină „înrăirea11

spectatorului (lipsit de dorinţe, privat de bucurii, „calcinat11 de viaţă) sau de vină sunt metamorfozele teatrului însuşi?

O serie de tribulaţii conduc de la bunul spectator

(„deschis11) la spectatorul rău („închis”), pentru a ajunge la sinteza spectatorului „intermediar11, adică la spectatorul care a explorat realul, s-a bucurat de el, i-a recunoscut reuşitele şi înfrângerile, iar acum preferă să se refugieze în visul, deopotrivă material şi imaterial, al unui teatru strict personal. Zăvorât în propria-i locuinţă, el se gândeşte, ca şi Musset, la un teatru perfect, imaginat de el şi numai al lui: e punctul terminus al unui lung drum. Până în clipa când întâmplarea îl face să iasă din casă şi să-şi îndrepte paşii, ca atras de un magnet, spre teatru. Iar acolo, surprins şi sedus de un nou „miracol”, se va putea reconcilia cu propria-i viaţă. „N-am trădat”, va şopti el. „M-am întors! Clipă, opreşte-te-n loc!”, va implora acest Faust al sălilor unde domneşte întunericul. Ultim murmur!

Postfaţă

De ce nu am devenit scriitor

Japonezii recunosc „nobleţea înfrângerii”, iar eroii lor aparţin mai degrabă clasei învinşilor decât clanului învingătorilor! Căci ei au înţeles că eşecul, în urma unor confruntări cu sfârşit tragic, face din cei ce l-au cunoscut şi l-au trăit nişte figuri într-adevăr exemplare. Nu e vorba aici despre eşecurile care ne bântuie nopţile, ci de cele pe care le purtăm pretutindeni cu noi, zi de zi! Eşecuri care, departe de a ne lăsa gustul amar al frustrării, ne invită, dimpotrivă, să ni le amintim ca pe nişte provocări mai vechi cărora nu le-am putut ţine piept, ca pe nişte răni încă necicatrizate şi gata oricând să se redeschidă, dar şi ca pe nişte lecţii de smerenie pe care trebuie să le învăţăm, noi, cei învinşi.

Japonezii ştiu, au ştiut dintotdeauna, că eşecurile pot face ca o viaţă să devină eroică! La rândul meu, am învăţat şi eu să-mi evaluez insuccesele, să le transform în învăţăminte utile, într-o adevărată pedagogie de viaţă! Fiindcă ele trebuie trăite lucid, cu conştiinţa deplină a faptului că, mai înainte de a deveni acele neîmpliniri care te marchează de-a pururi, au fost nişte virtualităţi neexplorate! Acum, la capătul acestei cărţi despre sfâşierea între iubire şi neiubire, condiţie obligatorie a omului de teatru, simt nevoia să evoc un alt eşec al vieţii

mele, nu cel legat de *scenă*, căreia nu am reuşit să mă dămiesc total, ci de *scris*, o altă pasiune de-a mea. Oare de ce n-am devenit scriitor?

Cuvintele m-au atras dintotdeauna, uneori chiar le-am folosit nu doar corect, ci şi „inspirat", când şi când m-au făcut de-a dreptul fericit, dar ficţiune n-am reuşit să scriu niciodată. împreună cu un prieten din tinereţe citeam cu voce tare romane savante, le comentam până târziu în noapte, ca nişte adolescenţi febrili, plini de entuziasm!

Până într-o zi când m-am hotărât să scriu… o piesă.

Naraţiunea epică mă plictisea, voiam să aud vocile eroilor, să le schiţez deplasările, să-mi imaginez actorii: prima chemare a teatrului! Mă atrăgea un personaj bizar, echivalentul unei Camille Claudel: foarte tânăra fiică, având faima de copil-minune, a lui B.P. Haşdeu. Autoare a unor poeme promiţătoare, sclipitor de inteligentă, cultivată, fascinanta

Iulia Haşdeu murise răpusă de o tuberculoză galopantă, iar moartea ei prematură îi tulburase profund tatăl, făcându-l să se dedea, asemenea lui Victor Hugo, practicilor spiritismului. Am „trăitlalături de Iulia nopţi întregi, însă, brusc, am fost cuprins de teama unui eşec: mi-o închipuiam singură, revenită la viaţă în plan mental, dar cu neputinţă de reprezentat scenic. Continuam să scriu, dar cuvintele mi se păreau fie prea palide, fie prea necuviincioase. Mai mult ştergeam decât scriam, nu avansam deloc, şi totuşi nu încetam să mă gândesc la ea. Perspectiva eşecului mă demobiliza tot mai mult… fără să mă facă s-o uit. Mulţi ani mai târziu, am regăsit-o pe Iulia în timp ce îi vizitam castelul, iar imaginea ei, graţie portretului de pe un magnet lipit pe uşa metalică de la Paris, continuă să-mi amintească de debutul meu ca dramaturg, din păcate ratat, la… Buzău!

Ceea ce mă crispa era ficţiunea, fiindcă altminteri mă făcusem remarcat datorită câtorva reiatări de călătorie – călătorii modeste, transformate de mine în experienţe semnificative, într-o ţară cu porţile ferecate cum era România anilor ’60 – sau datorită unor comentarii critice pe marginea operei autorilor din panteonul meu de adolescent. Am avut atunci, umblând prin locuri uitate de lume din România, o intuiţie care avea să devină după ani de zile, la Paris, un dispozitiv reputat al teatrului de bulevard serios: dezbaterea literară între doi autori! Eu i-am pus faţă în faţă pe doi prozatori… Negmzzi şi Sadoveanu. Confruntarea argumentelor şi schimbul de replici nu mi s-au părut dificile: m-am descurcat, şi încă destul de bine! Era limpede că, de data aceasta, progresasem faţă de încropeala primei mele piese,

fără să ating, desigur, desăvârşirea! Mă poticneam mereu când trebuia să construiesc un personaj din propriile-mi cuvinte, nu-mi organizam corect povestirea şi nici la structura romanescă nu mă prea pricepeam. Rămâneam veşnicul prizonier al comentariului! Băteam la porţile literaturii, aşteptând zadarnic să se deschidă.

O altă încercare neizbutită: textul despre Brâncuşi scris pentru un exerciţiu de atelier al lui Andrei Şerban.

Intenţionam să continui ceea ce începusem atunci când semnasem un montaj inspirat de *Caietele* lui Cioran, pe care îl intitulasem *Celălalt Cioran*. Fascinat de sculptor, de operele lui şi de textele lui înţelepte, am schiţat o „improvizaţie scenică1 destinată viitorilor actori angajaţi într-o cercetare animată de prietenul regizor, care mi-a refuzat politicos textul. Mărturisesc că eu însumi, nemulţumit de rezultat, mă temeam că o să-l accepte, de aceea dezaprobarea lui aproape că m-a bucurat. În schimb, cu câţiva ani mai înainte, scrisesem, tot pentru un prieten din România, Mihai

Măniuţiu, *Uitarea*, un text fragmentar, montaj subiectiv de confesiuni, reiatări, aforisme, cugetări personale sau ale altora, pe care Măniuţiu îl pusese în scenă. Şi astfel, pentru prima oară, îmi putusem auzi cuvintele, cuvintele *mele* despre mine şi despre alţii: această asociere a contrariilor e specifică teatrului, o ştie orice scriitor. Dar nici personajele, nici acţiunea nu căpătau contur, nu se profilau clar… eram, fără să vreau, „postdramatic”. Consacrarea tentativei mele:

regizorul m-a chemat să-mi joc textul! Actor-cititor! Să urc pe scenă, cu textul în mână, să rostesc în public cuvintele scrise în intimitatea unui birou, să mă recunosc în ele sau să mă detaşez, să mă îndepărtez de mine graţie unui text care nu era totuşi „teatral” – iată o provocare căreia i-am răspuns (răspuns asumat) câteva seri la rând. Mi-am „jucat”.

textul nu atât că actor, cât ca autor silit să cunoască tortura apariţiei scenice! Experienţă a dublului, niciodată repetată. O singură dată ajunge! De ce n-am avut curajul să continui pe acest drum? Pentru că voiam ca acest experiment să rămână unic, mi-am spus, căci de-abia atunci m-am simţit „absolvit” de dublul meu eşec, de actor şi de scriitor.

Mă întâlnisem pentru prima oară cu scena, şi tot fără succes, atunci când intrasem la Institutul de Artă Teatrală şi

Cinematografică. Cu scena pe care aveam să înregistrez, câţiva

ani mai târziu, un eşec asemănător. Dar chiar şi la debut, datorită încurajării unor prieteni (ei înşişi viitori candidaţi nefericiţi la „urcarea pe scenă”), continuam să mă gândesc intens la scris, fără să trec însă la fapte. Un paliativ: am început să ţin un jurnal, nu de viaţă cotidiană, ci „de artă”, abandonat destul de repede din pricina aceleiaşi extreme exigenţe pe care mi-o impunea literatura. O respectam atât de mult încât, în ciuda aspiraţiilor mele, nu cutezam să mă apropii de ea! Asta mi s-a întâmplat deseori şi cu femeile. Respect amestecat cu teamă! Aşteptare şi renunţare, amândouă în acelaşi timp!

Iubeam cărţile, dar nu reuşeam să mă consacru în întregime lor. Nu aveam destul curaj ca să accept singurătatea lecturii! Nici efortul prelungit, nici îndelungata intimitate cu ficţiunea! Nu pot uita ce mi-a mărturisit o prietenă: „Am terminat cartea şi acum, când mă scol dimineaţa, mă simt singură, îmi lipsesc personajele ei”. Desigur, le împărtăşise atâta vreme vieţile! N-aveam destul curaj nici pentru a mă apuca de băut, nu mă ispitea îndeajuns acel alcool din care poeţi dragi mie îşi făcuseră un partener nelipsit, un indispensabil „tovarăş de drum”. „Hai cu noi, o să te învăţăm să bei”, insistau amicii. Cu gândul la literatură, îmi dădeam seama că mă reţinea teama de a combina vocile şi identităţile, de a manevra personajele deplasându-le în diverse situaţii, de a obţine, cu alte cuvinte, coralitatea proprie romanului. Nu mă vedeam „intrând în horă”, eram prizonierul acelui „Eu, eu, eu – ce plictiseală”, cum spunea Cioran, de altfel el însuşi un veşnic ostatic al propriului „eu”.

Îmi ocroteam visul literar ca şi cum l-aş fi putut oricând compromite sau perverti, ca şi cum doar aşteptarea putea să-l păstreze intact. Am aşteptat, însă visul nu mi s-a împlinit. Dar rezistenţa lui, capacitatea lui de supravieţuire au servit drept temelie pentru relaţia mea cu teatrul şi cu spectacolele lui. Nu am renunţat la speranţa de a deveni scriitor.

Şi nici la aceea de a deveni actor. Sunt şi eşecurile bune la ceva! Nu se trăieşte uşor în compania lor, dar ca hrană se dovedesc utile: soclu al învinşilor!

Am înţeles atunci că, dacă literatura „îmi scapă printre degete”, iar scena mă respinge, nu-mi mai rămâne decât o soluţie: să unesc aceste două iubiri inaccesibile mie. Încercând totodată să-mi ascund decepţia provocată de actorul care n-am putut să fiu şi de scriitorul care n-am devenit. M-am străduit, până în vremea din urmă, să

maschez, pe cât posibil, urmele acestor eşecuri! Ce postură am adoptat? Aceea de a mă recunoaşte în relaţia dublă a iubirii/neiubirii de teatru. De a trăi, fără întrerupere, sfâşierea provocată de această insolubilă relaţie. Nici resemnat şi nici dezertor!

Când am vorbit despre teatru, ca martor constant al performanţelor lui, am încercat să nu-mi sacrific veleităţile literare, să le salvez măcar în parte, pentru a face să reînvie, prin scris, ecoul nopţilor petrecute în atâtea şi atâtea săli.

Scriitorul latent din mine încerca astfel să se exprime, iar efortul lui era vizibil în explorarea neobosită a limbii, în căutarea cuvântului celui mai sugestiv, în refuzul afectării ori al preţiozităţii considerate de unii mărci afişate ale stilului „literar1. Trăind spectacolul la modul biografic, mi s-a părut întotdeauna corect să furnizez dovezi scrise, uneori

„Literare", ale acestei relaţii, fără ca pentru asta să uit raportul concret cu scena, cu spectacolul. Dorinţă a cărei împlinire mi-a fost confirmată de diagnosticul unui prieten regizor, Radu Penciulescu: „Tu descrii ca nimeni altul".

Elogiile emfatice se uită repede, dar niciodată cele atât de precise.

Pentru că iubirea pe care i-o port teatrului nu a fost niciodată exaltată, oarbă, şi pentru că nu am încetat nicio clipă să iubesc literaaira, m-am imobilizat la intersecţia a două drumuri. Astfel că am putut încerca să redau marile aventuri ale scenei din perspectiva auto ai lui potenţial, focalizându-mi atenţia, mereu trează, asupra unor detalii concrete care le scapă altora, nu însă scriitorului şi actorului rataţi din mine. „În *Tarasbniba* al tău e o găleată de apă nou-nouţă", i-am spus lui Andriy Zholdak, marele regizor ucrainean.

„Ştiam că ai s-o remarci", mi-a răspuns el, făcându-mi, involuntar, un emoţionant compliment. „Talpa încă neatinsă a pantofilor îi face să pară ieşiţi adineaori din atelier" sau

„Bijuteriile Medeei par cumpărate recent dintr-un magazin".

şi atâtea alte observaţii critice adresate regizorilor prieteni…

contrabalansate de altele, favorabile: peruca lui Gerard

Desarthe în *Hamlet*, bine aleasă pentru a-i pune în evidenţă concentrarea chipului; pupitrele învechite ale şcolarilor kantorieni; vălurile desenate de Gilles Aillaud pentru *Berenice* al lui Grüber sau cerul pictat de Claude Lemaire pentru

Berenice al lui Vitez, sala de curs din *Fanst* al lui Purcărete şi Stürmer la Sibiu, spaţiul unchiului Vania imaginat de

Andrei Şerban şi Carmencita Brojboiu… Focalizări discrete ale privirii spectatorului literar care am fost. Scena nu m-a absorbit în întregime, am pândit-o lucid din „micul meu exterior" ca să pot sesiza crâmpeie ale „trăirii teatrale" mai înainte ca ea să dispară. Şi ca să pot astfel să scriu despre această viaţă a scenei în numele statutului meu de „umbră a scenei", să mă constitui adică în subiect care priveşte teatrul ca pe o „altă viaţă", din perspectiva dublă a unui spectator şi a unui ipotetic scriitor. Plăcere şi provocare a „crochiului de teatru"! Mallarmé rămâne figura tutelară a acestui tip de exerciţiu, practicat de scriitorul/spectator confruntat cu reuşitele şi cu limitele platoului. Acesta a fost statutul la care am visat şi eu, căci, neadaptat la viaţa reală, am căutat în teatru substitutul ei, cu tot ceea ce comportă el ca iluzie şi ca satisfacţie! Dorinţa de a revedea şi de a reda această

„Viaţă de substituţie" m-a însufleţit, deşi eram conştient de incapacitatea teatrului de a-mi permite accesul direct la real… El este un dublu sortit reflectării mediate, oblice… Ca autor plasat la intersecţia scenei cu pagina, i-am acceptat infirmitatea cronică, tocmai pentru că ea ne face necesari pe noi: actori, regizori, spectatori.

Accesul la scenă mi-a fost deconsiliat, aş zice chiar interzis, dar m-am resemnat. Accesul la scris l-am ratat, dar n-am abandonat scrisul. Am trăit cu această rană deschisă care continua să sângereze uşor. Odată cu vârsta, a început să mă bată gândul de a-mi depăşi într-o bună zi interdicţiile impuse şi vechile reticenţe personale, pentru ca, în sfârşit, să mă dedic integral literaturii. Salt în necunoscut atât de dorit, atât de multă vreme amânat! Dar atunci mi-am amintit deodată o replică ironică a tatălui meu, care, cu treizeci de ani în urmă, trezise în mine o revoltă surdă. Când îi spusesem că un prieten se decisese ca, odată ieşit la pensie, să se apuce de pictură, tata îmi răspunsese: „Să nu crezi niciodată în vocaţiile tardive". Eram încă tânăr, şi această condamnare la *statu-quo* a cuiva care dorea să-şi schimbe preocupările de până atunci şi, implicit, viaţa ajunsă la frontiera fatidică m-a scos din sărite. Optimism al tinereţii! Astăzi, recunosc că tata avea dreptate şi îi împărtăşesc întru totul pesimismul vocaţional. Când îmbătrânim, o ameliorare în domeniul fiecăruia este, desigur, posibilă – de la Rembrandt la Kantor, artişti deveniţi geniali spre sfârşitul vieţii, exemplele sunt multe şi grăitoare –, dar niciodată

în afara domeniului îndelung explorat, în câmpul unei alte activităţi, într-o practică râvnită, însă câtuşi de puţin exersată. Prea ar semăna cu acel naiv şi prostesc „O să mă apuc de filosofie".

al diletanţilor! Nu, când viaţa a trecut, te mai poţi încă înrădăcina, dar nu şi dezrădăcina din ceea ce ai făcut tot timpul!

Ca şi Bernard Dort sau Roland Barthes, cele două referinţe ale mele, nu am reuşit nici eu, până la urmă, să depăşesc interdicţia literară. Eşecul lor în materie de literatură m-a consolat şi m-a încurajat. Trebuia să le urmez exemplul.

Adică să renunţ. Căci sfatul lor implicit nu era oare acela de a nu mai alerga zadarnic după ceva ce nu se lasă prins?

Dar dorinţa asta statornică nu ne împinsese oare pe toţi spre un *altceva* şi spre un *altundeva* de care aveam nevoie ca de aer, miraj înşelător, miraj salvator? Cu dorinţa asta am trăit şi eu, şi ei, scriitori nerealizaţi, frustraţi, dar, în acelaşi timp, răscumpăraţi. Căci, deşi neîmplinit, proiectul literar nu s-a pierdut, el s-a infiltrat într-un alt discurs, secundar, discursul critic astfel îmbogăţit. Discurs oarecum alterat, dar *diferit*, original în felul lui, discurs marcat de un eşec. „Nu sunt de aici", repetă Melisande, şi totuşi aparţin acelui *aici* al teatrului: cum se poate rezolva distorsiunea? în niciun caz eliminând-o, căci, fiind o expresie a indeciziei lipsite de soluţie, ea rămâne fecundă!

Mi-am dorit să fac literatură poate şi ca să-mi asum sentimentul contradictoriu de iubire/neiubire faţă de teatru.

Cuvintele aşternute pe pagină aveau să capteze, speram eu, echivocul corpurilor de pe scenă: ne atrag sau nu? Ne plac sau le respingem? Or, romanele vorbesc cel mai bine despre această ambiguitate! Am citit zeci de romane despre lumea teatrului, am plănuit o carte pe tema asta, apoi o antologie, dar totul a rămas închis în dosarele mele sau pe rafturile bibliotecii. De ce n-am făcut-o? Decepţie de o viaţă!

Ratare a unui proiect, neîmplinire a unui vis! Să admitem totuşi, în chip de consolare, adevărul cugetării lui Peer

Gynt: „Nu posedăm pentru totdeauna decât ceea ce nu am dus la bun sfârşit". *Romanele teatrului* – dacă tot n-am scris unul, mă gândeam eu, măcar să fi avut forţa de a comenta şi urmări îndeaproape aceste călătorii la graniţa dintre cele două arte! Parcursul formării morale şi intelectuale a lui

Wilhelm Meister, eroul lui Goethe, sau aventurile căpitanului

Fracasse; avatarurile spectatorilor la Stendhal, Flaubert ori Balzac sau actorul ca fiinţă mizerabilă, în viziunea lui

Thomas Bernhard din *Copacii ăştia trebuie tăiaţi*... Mi-am dat seama că *Romanele teatrului* sunt romane ale prezentului, ale situaţiei teatrului dintr-un moment anume, şi că ele nu spun nimic despre perspectivele teatrului, despre orizontul lui! Teatrul ca experienţă, şi nu ca proiecţie! Când le citesc, mă bucură ceea ce *sunt acum*, în vreme ce regizorii, în textele lor, nu încetează să ne extragă din prezent, în numele viitorului visat de ei! Ei bine, mie mi-ar fi plăcut să mă situez la mijloc, între consemnarea literară a prezentului teatrului şi proiecţiile regizorilor vizând orizontul lor!

Pentru că am ratat literatura, m-am pomenit, izolat şi dezolat, pe ţărmul utopiei! Totuşi, m-am implicat şi am luptat cât şi cum am putut ca să-l abordez în felul meu, dar tare mi-ar mai fi plăcut să narez episoadele teatrului „trăit" seară de seară şi să schiţez, totodată, forma teatrului „visat"! Pentru că nu am fost scriitor, n-am vorbit suficient despre teatrul văzut în dimensiunea lui umană, despre teatru ca fenomen cotidian, despre acest teatru cu care uneori vieţuieşti în deplină armonie şi care alteori te îngreţoşează de-a dreptul.

Pentru că nu am fost regizor, nu am avut alte viziuni decât pe acelea realizate de altcineva pe o scenă. Aşadar, nici teatrul „imediat", nici teatrul utopic. Am trăit între teatrul iubirii şi cel al neiubirii strâns împletite, aidoma unei delte unde apa dulce şi apa sărată se amestecă până la indistincţie.

Am trăit în apropierea oamenilor de teatru şi i-am admirat pe scriitori de la distanţă. Primii m-au considerat unul de-al lor, ceilalţi m-au acceptat. Stăteam de vorbă bucuros cu regizori şi cu actori, îmi făcea plăcere să-i ascult pe scriitori. Unde era locul meu? Eram un veşnic călător între unii şi alţii, traversam mereu de pe un mal pe celălalt.

Incertitudine fecundă, impuritate maximă, refuz de a opta liniştitor. Şi, totodată, nehotărâre constantă. Din ele m-am hrănit! Arlechino, slugă la doi stăpâni! Apartenenţă asumată, recunoaştere împărtăşită, nepătată de veleităţi nesatisfăcute sau de dorinţe neîmplinite. Fiindcă mi s-a spus fără menajamente că nu voi fi actor şi fiindcă sunt incapabil să fiu scriitor, îmi asum condiţia de spectator „sfâşiat11

Între teatru şi literatură! înclin spre teatru, pe care îl frecventez

fără să mă flatez în mod absurd că aş fi un împătimit al lui şi fără să-i deplâng excesiv limitele. Sunt şi voi fi toată viaţa un exilat… estetic. Exilat de pe ambele tărâmuri! Impuritate propice teatrului, şi el un „sfâşiat11 etern între iubire şi neiubire.

Nu am devenit scriitor, nu am fost actor, dar mă recunosc în postura de eseist. Cu tot ceea ce comportă ea ca imprecizie şi indecizie, ca refuz al demonstraţiilor ample şi ca atracţie pentru notaţia rapidă, ca fuziune a mea cu ceilalţi, ca *entre-deive* bântuit de o dublă nostalgie pe care, scriind, caut să o depăşesc totuşi. Consolare pentru „sfâşierea11 mea, niciodată vindecată! Satisfacţie a unei consolări niciodată asumate! Fără să-mi uit înfrângerile, ci, dimpotrivă, rămânându-le îndatorat. Şi mă împac, senin, cu acest gând, acum când am ajuns *în linia întâi*:

„Multă vreme m-am aflat în ariergardă.
Timpul a trecut, bunicii au murit.
Părinţii au rămas să-mi fie scut.
Dar acum, iată-mă ajuns în linia întâi!”

Mică antologie a neiubirii de teatru

Propusă de Véronique Hotte, tradusă de Mirella Pătureau

Acest mic şi incomplet breviar al neiubirii de teatru pleacă de la originile antice care asimilează teatrul cu un exerciţiu al iluziilor pernicioase, îi aminteşte pe Părinţii

Bisericii – ei deplângeau angajamentul actorilor în joc până la pierderea spiritului –, pe scurt: evocă *neitbirca de esenţa* teatrului pentru a integra apoi discursurile de *neiubire a situaţiei* teatrului, a degradării sale moderne.

O antologie ce poate fi completată şi îmbogăţită de fiecare.

G.B.

PLATON

„Am spune despre poetul imitator că sădeşte în sufletul fiecărui individ o judecată strâmbă, linguşind partea neraţională din el, cea care nu ştie să deosebească ce e mare de ce e mai mic şi care socoteşte aceleaşi lucruri când măreţe, când mărunte; că el făureşte fantome şi că e întotdeauna la o distanţă infinită de adevăr”.

CRepublica, Cartea a X-a)

„În orice caz, ne dăm bine seama că nu trebuie să căutăm acest soi de poezie ca pe o artă care ajunge la adevăr şi care merită osteneala noastră, ci că, ascultând-o, trebuie să nu-i dăm crezare şi să ne temem

pentru cârmuirea sufletului nostru”.

(*Republica*, Cartea a X-a)

TERTULIAN

„De vreme ce tragediile şi comediile, cu sângele şi desfrâul lor, cu impietatea şi etalarea lor fastuoasă, nu fac decât să autorizeze crima şi destrăbălarea, a evoca o acţiune atroce sau ruşinoasă nu e ceva mai valoros decât a o comite. Dacă respingem actul, de ce să primim favorabil povestirea lui?”

(*Spectacolele*, XVII – 7)

„Îi va plăcea oare (lui Dumnezeu) cel care, cu ajutorul briciului, îşi schimbă figura, infidel faţă de propriul său chip? El nu se mulţumeşte să-l facă pe cât posibil asemănător cu cel al lui Saturn, al lui Isis sau al lui Liber, ci îl expune în plus ofensei palmelor peste obraz, ca pentru a-şi bate joc de porunca Domnului (Matei 5, 39; Luca 6, 29). Şi întreb, aceste măşti plăsmuite pot ele să-i placă lui Dumnezeu, care interzice orice reproducere a realităţii (Exodul, 20, 4) şi cu atât mai mult orice copie a imaginii sale? Autorului adevărului nu-i este pe plac ce e fals, orice ficţiune este în ochii săi o măsluire a adevărului. El nu-l va aproba deci pe cel ce alterează în chip mincinos vocea sexului său şi vârsta sa, care imită dragostea, mânia, gemetele, lacrimile; el va condamna, într-adevăr, orice imitaţie (Matei 23, 23). În plus, după ce a aruncat în Lege un blestem asupra celui „ce va îmbrăca veşminte femeieşti11 (Deuter. 22, 5), ce va gândi El oare despre pantomimul care, pe deasupra, se înfrumuseţează cu podoabe de femeie? 11

(*Spectacolele*, XXIII – 3, 5, 6)

SFÂNTUL AUGUSTIN

Scipio Nasica era mai moral decât zeii păgâni

„Ca să împiedice ciuma ucigaşă a corpurilor, zeii au cerut să li se dea oamenilor jocurile scenice; iar pentru a preveni ciuma ucigaşă a sufletelor, marele pontif (Scipio)

Interzicea să se construiască teatrul. Dacă vă rămâne un strop de inteligenţă pentru a prefera sufletul corpului, alegeţi pe cine, dintre ei, trebuie să onoraţi. Pe deasupra, dacă ciuma corpurilor se linişti, nu fu pentru că nebunia rafinată a jocurilor scenice pătrunse în inima unui popor războinic ce până atunci nu cunoscuse decât jocurile de circ; ci, prevăzând, în şiretenia lor, că ciuma avea să se termine curând, spiritele răului profitară de ocazie pentru a inocula, nu în corpuri, ci în

moravuri, o altă ciumă mai rea şi care îşi împlinea şi mai bine misiunea. Şi, într-adevăr, ea a aruncat în asemenea tenebre inima romanilor, a înjosit-o atât de mult, încât recent (posterităţii îi va fi greu să creadă), dintre nefericiţii scăpaţi din dezastrul Romei şi care au reuşit să ajungă până la Cartagina, mai mulţi erau atât de infectaţi de această boală ciudată, că zilnic dădeau fuga la teatru să se dezlănţuie după poftă adorând cutare sau cutare histrion".

(*Cetatea Itii Dumnezeu*.
Cartea I)

„Dar ce este această compătimire pentru ficţiunea scenică? Spectatorul nu este în niciun fel chemat să-şi ajute aproapele. Nu, el este invitat doar să ia parte la durere şi-l apreciază pe autorul acestor ficţiuni în funcţie de durerea pe care o resimte. Iar dacă reprezentarea acestor nenorociri, străvechi sau imaginare, nu îi produce impresii dureroase, el pleacă, cu vorbe de dispreţ şi de ocară pe buze.

Dacă este însă mişcat şi îndurerat, rămâne pe loc, atent şi foarte mulţumit.

...Dar pe atunci, la teatru, împărtăşeam bucuria îndrăgostiţilor, când se desfătau unul pe altul fără ruşine, chiar dacă nu era vorba decât de ficţiuni şi jocuri scenice; când erau pierduţi unul pentru altul, simţeam un soi de tristeţe plină de compătimire, şi aceste emoţii diverse mă fermecau.

...Dar atunci, nenorocitul de mine, iubeam emoţia îndurerată, căutam ocazii să o resimt. În spectacolul nenorocirii altuia, nenorocire fictivă şi pur cabotinaj, îmi plăcea jocul actorului, mă seducea în măsura în care îmi smulgea mai multe lacrimi... De aici venea dragostea mea pentru durere, nu pentru durerea care m-ar fi pătruns prea adânc – căci nu-mi plăcea să sufăr ceea ce-mi făcea plăcere să privesc –, ci pentru durerea care, în ficţiunile pe care le ascultam, mă gâdila doar la suprafaţă. Şi, cum se întâmplă când te scarpini cu unghiile, acest contact îmi provoca o inflamaţie, un edem, coptură şi puroi dezgustător.11

(*Confesiuni*, Cartea a III-a)

NICOLE

„În fine, unul dintre primele efecte ale luminii graţiei divine fiind acela de a revela sufletului vidul, nimicnicia şi nestatornicia tuturor lucrurilor din această lume, care se scurg şi dispar ca nişte fantome, şi de a-i arăta în acelaşi timp măreţia şi trăinicia bunurilor veşnice.

Această stare trebuie să producă prin ea însăşi o aversiune aparte pentru Comedii, pentru că ea vede aici un vid şi o nimicnicie cu totul aparte.

Căci dacă toate lucrurile trecătoare nu sunt decât figuri şi umbre, pe ce treaptă trebuie să punem atunci Comediile, care nu sunt decât umbrele umbrelor…"

(*Tratat despre Comedie*)

LA BRUYkRE

„Ce idee poate fi mai ciudată decât să-ţi imaginezi o mulţime de creştini de ambele sexe, care se reunesc în anumite zile într-o sală pentru a aplauda o trupă de excomunicaţi, care nu sunt trataţi astfel decât pentru plăcerea pe care o oferă şi care este deja plătită dinainte? Mi se pare că ar trebui ori să se închidă teatrele, ori să ne pronunţăm mai puţin sever asupra condiţiei actorilor".

(*Caracterele*, 21)

BOSSUET

„Spectacolul atrage privirea; discursurile tandre, cânturile pasionate pătrund în inimi prin urechi. Uneori corupţia se revarsă în valuri mari, alteori se insinuează parcă picătură cu picătură; la sfârşit, nu suntem mai puţin copleşiţi. Avem răul în sânge şi în măruntaie înainte să răbufnească prin febră. Suntem slabi înainte de a cădea; şi această mare slăbiciune este deja un început de cădere".

(*Maxime şi cugetări despre comedie*)

ROUSSEAU

„Nemulţumirea de sine, apăsarea trândăviei, uitarea gusturilor simple şi naturale fac atât de necesar un amuzament straniu. Nu-mi place nicicum faptul că avem nevoie să ne agăţăm inima fără încetare pe scenă, ca şi cum nu s-ar simţi bine înăuntrul nostru.

Răul pe care-l reproşăm teatrului nu este neapărat de a inspira pasiuni criminale, ci de a incita sufletul la sentimente prea tandre pe care le satisfacem apoi în detrimentul virtuţii.

Dulcile emoţii pe care le resimţim acolo nu au prin ele însele un obiect determinat, dar fac să se nască nevoia acestuia; ele nu oferă neapărat dragoste, dar ne pregătesc să o resimţim.

Or, ca o urmare a înseşi inutilităţii sale, teatrul, care nu poate face nimic pentru a corija moravurile, poate face multe ca să le altereze. Favorizând toate înclinaţiile noastre, el oferă un nou ascendent celor ce ne domină; emoţiile neîncetate pe care le resimţim

la teatru ne enervează, ne slăbesc, ne fac mai incapabili să rezistăm pasiunilor noastre; şi interesul sterp pe care-l avem pentru virtute nu serveşte decât la a ne satisface amorul propriu, fără a ne constrânge să o practicăm".

(*Scrisoare către domnul d'Alembert*)

„Astfel, oricum am privi lucrurile, totul nu este aici decât bâiguială, jargon, vorbe fără consecinţe. Pe scenă, ca şi în lume, degeaba ascultăm ce se spune, nu învăţăm nimic din ce se face şi ce nevoie avem să învăţăm? De îndată ce un om a vorbit, ne îngrijim oare de purtarea sa? Nu a făcut el oare totul? Nu e el judecat? Omul de bine nu este aici cel care săvârşeşte fapte bune, ci cel care spune lucruri frumoase".

(*Julic sau Noua Heloisă*)

DIDEROT

„Fastul strică totul. Spectacolul frumuseţii nu e frumos.

Frumuseţea face prea multe capricii; ea poate uimi fără să mişte sufletul. Sub un veşmânt încărcat de aur, nu văd niciodată decât un om bogat, dar eu caut un om. Cel care e sedus de diamantele care disting o femeie frumoasă nu e demn să vadă o femeie frumoasă.

Comedia trebuie jucată simplu. Pe scenă actorul nu trebuie să fie nici mai strict, nici mai neglijent ca în viaţă".

(*Despre poezia dramatică*)

„În marea comedie, comedia lumii, cea la care revin mereu, toate sufletele sensibile ocupă teatrul; toţi oamenii de geniu sunt la parter. Primii sunt numiţi nebuni; ceilalţi, care caută să le copieze nebunia, sunt numiţi înţelepţi".

(*Eseu despre femei*)

MARIVAUX

„Să continuăm deci, ca să fim aplaudaţi, voi să jucaţi prost, iar eu să suport; şi să ne gândim cu toţii, dar fără să ne lăudăm cu asta, ca acel orator care, văzându-se aplaudat de o mulţime numeroasă, a întrebat dacă nu cumva spusese vreo prostie".

C *Recomandări pentru actori*)

BOCHNER

„Eu lucrez ca să fac să se omoare sau să se însoare câţiva bărbaţi şi femei pe hârtie şi, ca să reuşesc, mă rog la Dumnezeu să mă ajute să găsesc un librar destul de prost şi un public cât se poate de lipsit de gust".

(*Corespondenţă*, 1835-1836)

FLAUBERT

„*Actriţe*. Pierzania fiilor de familie bună.

— Ele sunt de o lubricitate înspăimântătoare, se dedau la orgii, risipesc milioane (sfârşesc la spital).

— Scuze! mai sunt şi unele care sunt mame bune de familie!"

(*Dicţionar de idei primite de-a gata*)

NIETZSCHE

„Teatrul şi muzica întrebuinţate ca un haşiş sau betel european!"

(*Ştiinţa mioasă*)

TOLSTOI

„Teatrul de astăzi este ca un om altă dată mare căzut în ultimul hal de înjosire şi care continuă să se mândrească cu un trecut din care nu a mai rămas nimic. Cât despre publicul de astăzi, el este aidoma acelor indivizi pentru care acest om, altă dată mare şi care a atins ultimul grad de abjecţie, ar fi obiectul unei distracţii pline de cruzime".

(*Shakespeare şi teatrul*)

BAUDELAIRE

„Gustul fără de măsură pentru formă produce dezordini monstruoase şi necunoscute. Absorbite de pasiunea feroce pentru frumos, hazliu, drăguţ, pitoresc, căci există diferenţe graduale, noţiunea de just şi de adevăr dispar. Pasiunea frenetică pentru artă e un sifilis care devorează restul; şi cum absenţa a ceea ce e just şi adevărat în artă înseamnă absenţa artei, omul în integralitatea lui dispare; specializarea excesivă a unei facultăţi duce la neant. Înţeleg furia iconoclaştilor şi a musulmanilor contra imaginilor. Accept toate remuşcările resimţite de Sf. Augustin pentru abuzul de plăceri al ochilor. Pericolul este atât de mare încât scuz suprimarea obiectului".

(*Şcoala păgână*)

MALLARME

„Ce spectacol! Lumea începe aici; o carte pe care o ţinem în mână, dacă enunţă vreo idee grandioasă, înlocuieşte toate teatrele, nu pentru că le-ar arunca în uitare, ci pentru că, dimpotrivă, le reaminteşte imperios".

(*Note despre teatru*)

APPIA

„Un glumeţ rău intenţionat ne va răspunde din colţul său că

iluzia este pentru arta dramatică ceea ce muzeul Grevin este pentru arta unui Rodin; dar să nu-l ascultăm; probabil exagerează".

(*Note despre teatru*)

„Doar faptul de a vedea viaţa sufletului nostru prezentată sub o formă care o eliberează de contingenţele meschine produce o diminuare şi e suficientă pentru a ne emoţiona în ceea ce priveşte soarta noastră, cum o vrea

Schopenhauer".

(*Conferinţă la Zürich*)

YEATS

„Cred că trebuie să reformăm teatrul: piesele, dicţia, jocul actorilor şi decorurile. Cu alte cuvinte, cred că în prezent nimic nu e bun".

(*Explorări*)

„Când prima perioadă a dramei a trecut, actorii descoperiră că din ce în ce mai mulţi oameni erau mişcaţi mai mult de ceea ce vedeau decât de ceea ce auzeau. Emoţia care însoţeşte muzica cuvintelor este epuizantă, cum sunt toate emoţiile intelectuale, şi puţină lume iubeşte emoţiile care epuizează; din cauza asta actorii au început să vorbească la fel cum ar citi ziarul, ei au uitat nobila artă oratorică şi şi-au consacrat toate gândurile interpretării, care este o artă săracă şi care se mulţumeşte să satisfacă o sensibilitate superficială; până ce, în cele din urmă, cei ce iubesc poezia au considerat că e preferabil să citească singuri în camera lor ceea ce adorau să audă altă dată, prietenul lângă prieten, iubitul lângă iubită.

...În acelaşi timp, directorii au făcut pentru actori costume din ce în ce mai superbe pentru ca mintea să poată dormi în pace în vreme ce ochiul se bucura să contemple splendoarea catifelelor şi a mătăsii şi frumuseţea fizică a femeilor.

Teatrul s-a născut din ritual şi nu-şi poate regăsi măreţia fără să redea cuvintelor supremaţia lor de altă dată".

(*Cum să sculptezi o agată şi alte eseuri*)

CRAIG

„Pentru ca Teatrul să fie salvat, trebuie distrus; actorii şi actriţele trebuie să moară cu toţii de ciumă... Ei fac

Arta imposibilă".

(Eleonora Duse, citată de Craig.

Actorul şi supramarioneta)

„Ar fi uşor să întocmeşti un rechizitoriu împotriva teatrului şi a faptului că ignoră Arta. Dar nu loveşti o fiinţă copleşită, în afară de cazul în care speri ca această lovitură să o pună pe picioare.

În cel mai bun caz, teatrul de astăzi este doar un lucru negativ. Nu are durată, şi totuşi nu piere destul de repede".

(*Arta teatrului*)

MARINETTI

„Dintre toate formele literare, cea care are o consistenţă futuristă mai puternică este cu siguranţă opera teatrală. Noi vrem de asemenea ca arta dramatică să înceteze să fie ceea ce este ea astăzi: un produs industrial mizerabil supus pieţei de distracţii şi de plăceri citadine. Trebuie pentru asta să eliminăm toate prejudecăţile degradante care sufocă autorii, actorii şi publicul".

(*Manifestul autorilor dramatici futurişti*)

MEYERHOLD

„Dacă teatrul de astăzi nu moare este pentru că încă mai conţine seve pline de viaţă. Să-l doborâm dacă este condamnat, dar să-l reanimăm dacă poate să trăiască".

(*Greierele din cămin sau prin gaura cheii*)

BLOCK

„Orice teatru în ziua de azi (...) poartă pe chipul său în mod fatal semnele oboselii: aidoma unui uriaş care trebuie să învingă obstacole de neimaginat într-o luptă cu un material mort. Vine un moment când acest uriaş nu mai poate şi se opreşte, respirând cu dificultate. Asfixiat parcă de aceste invizibile pliuri moarte de cortine şi de decoruri suspendate în înaltul unei cupole imense. Şi atunci, aceste pliuri moarte cad pe umerii actorilor, ai regizorului, povară mai presus de puterile lor, culorile se scorojesc şi bârnele putrede se îngrămădesc unele peste altele (...) Orice teatru de bâlci

(*balagan*), şi teatrul meu face parte dintre ele, se sileşte din răsputeri să fie un *berbec*, să facă o spărtură în acest hoit".

(Scrisoare către V. Meyerhold.

22 decembrie 1906, Petersburg)

COPEAU

„Totul va fi lung şi dificil şi ştim că nu ne va fi dat să marcăm mai mult de o etapă pe drumul care duce către acest ţel sublim: să debarasăm scena de orice afectare, de orice simulacru, de orice minciună. Autorul minte ca să fie aplaudat, actorul minte, decorul

minte, maşinăria minte, iar regizorul şi decoratonil mint de asemenea când, sub pretextul de a susţine drama sau de a o înfrumuseţa, o încarcă sau o deformează cu intenţiile lor prea vizibile. Trebuie ca artiştii de teatru, curăţaţi, purificaţi de orice rafinament şi de orice întortochere, să regăsească mai mult decât simplicitatea:

naivitatea".

(*Chemări*)

ARTAUD

„Şi acum, am să spun un lucru care poate o să-i stupefieze pe unii.

Sunt duşmanul teatrului.

Întotdeauna am fost.

Pe cât iubesc teatrul, pe atâta îi sunt de duşman din acest motiv".

BRECHT

„Noii noştri reformatori (...) au vrut să transforme teatrul, din sală de curs de biologie sau de psihologie cum era, într-un templu (...) S-au urcat la tribună strigând că omul trebuie să se reînnoiască, că bunătatea era bună, tirania teribil de neplăcută, şi în plus execrabilă, iar câţiva dintre ei şi-au străpuns braţele cu cuţitul, au înghiţit broaşte, au scuipat foc, au jonglat cu opt sute de elefanţi sau şi-au etalat varicele. Atunci (...)

oamenii (...) au plecat liniştiţi şi nu au mai revenit niciodată".

(*Scrieri despre teatru*)

WITKIEWICZ

„Sunt convins că vom putea crea opere excepţionale din punctul de vedere al formei pure şi că vom înceta să avem de-a face cu o pseudorenovare a teatrului, cu o reluare ce îngreţoşează a unui repertoriu depăşit. Trebuie să eliberăm

„Animalul adormit şi să vedem ce va face. Dacă turbează, o să avem întotdeauna răgazul să-l răpunem".

(*Introducere la teoria formei pure*)

„Este imposibil să ştim dacă literatura scenică va egala în grandoare, în noua sa formă, operele mai vechi. Oamenii nu s-ar mai îndrepta către acest edificiu diabolic care este un teatru ca să se îndoape pe săturate cu umbre imaginare pe care le cred la fel de adevărate ca amanta sau soţia lor, ca să pătrundă mai adânc în misterul lor amărât, ca să-şi surprindă cu o curiozitate nesănătoasă

conversaţiile intime, să-şi compătimească propriile nenorociri şi să-şi injecteze o puternică doză de sentiment patriotic sau să se descarce aici de tot ce nu au realizat în viaţă, de la cele mai rele ticăloşii până la cele mai înalte sentimente ale sufletului.

Spectatorul se fâţâie pe scaunul său, inima i se opreşte, pielea-i transpiră, vrea să urle de frică şi apoi, la sfârşit, descoperă că totul n-a fost decât o iluzie. E de necrezut că după asemenea mascarade oamenii nu se înfurie ca atunci când cineva se deghizează în fantomă ca să vă sperie sau îşi machiază faţa cu fosfor. Pe bune, după un asemenea fel de spectacol, spectatorii demni de acest nume ar trebui să demoleze teatrul şi să-i strângă de gât pe actori".

(*Precizări la problema formei pure în teatru*)

KANTOR

„Teatrul în forma sa actuală este o creaţie artificială, de o aroganţă insuportabilă. Mă găsesc în faţa unei clădiri de inutilitate publică, agăţat de realitatea vie ca un balon umflat.

Teatrul actual

(...)

este mort, academic;

El întrebuinţează în cel mai bun caz nişte excitanţi care-l împing treptat către ridicol, către un amuzament de stiluri învechite, către platitudine, pentru a sfârşi într-un cerc de interese particulare".

(*Teatrul morţii*)

THOMAS BERNHARD

„Prefer totuşi să joc teatru, deşi sunt făcut mai degrabă pentru a prezenta numere de îndemânare. La teatru, spectatorii îţi oferă tot atât de puţină satisfacţie ca şi cei veniţi să-ţi vadă numerele, dar cei care îţi văd numerele reacţionează întotdeauna cum trebuie. Dimpotrivă, spectatorii de teatru nu sunt niciodată naturali, ei sunt totdeauna aşa cum n-ar trebui să fie şi ar vrea să fie aşa cum nu sunt. Spectatorii de numere de îndemânare nu sunt niciodată destul de proşti ca să nu-şi dea seama de prostia lor, dar cei de la teatru sunt întotdeauna mai proşti. Cea mai mare parte a actorilor sunt însă atât de proşti încât nici nu-şi dau seama de prostia publicului. Căci, în general, actorii sunt şi mai stupizi decât publicul, dar publicul este întotdeauna de o prostie nemărginită".

(*Ger*)

STREHLER

„Una dintre caracteristicile cele mai simptomatice este faptul că actorul nu este un artist (…) Entuziasmul neţărmurit faţă de actor, idolatrizarea sa se dezvoltă tocmai în perioadele de decadenţă teatrală, în momentul precis când actorul nu mai «antrenează» pe nimeni pentru că teatrul nu mai sperie, nu mai tulbură profund. Când cel mult emoţionează sau când distrează".

(*Un teatru pentru o viaţă*)

BRESSON

„*Actor*. «Mişcarea de du-te-vino a personajului faţă de natura sa» obligă publicul să caute talentul pe chipul său, în locul enigmei specifice fiecărei fiinţe vii. *Natură*. Ceea ce arta dramatică suprimă în favoarea unui firesc învăţat şi întreţinut prin exerciţii…"

(*Note despre cinematograf*)

BROOK

„Ceea ce este cel mai detestabil la teatru este faptul de a-ţi zice că e teatru". *

(*Teatrul este o formă*)

BADIOU

„Am putea spune fără îndoială că teatrul este arta urâtă prin excelenţă, dar în realitate există puţin, foarte puţin teatru, căci «teatrul» de fapt ne protejează".

(„Haine du théâtre", în *L'Art du théâtre*)

Cuprins

1. Controversa 9
2. Uman, prea uman 15
3 – Oare trupul gândeşte? 23
4. Artă sau divertisment 29
5. Lui nu-i lipseşte nimic 35
6. O lume intermediară 39
7. Unul sau mai mulţi 45
8. Prizonier al clipei 49
9. Durabil şi provizoriu 55
10. Inamovibil sau vulnerabil 61
11. Ceremonie, copie, joc 67
12. Oameni… prea mulţi oameni?1 71
13. Salonul sau scena 77
14. Mergem la teatru sau rămânem acasă? 81
15. Spectatorul captiv şi cititorul liber 89

16. Spectatorul, fiinţă exterioară spectacolului? 95
17. Cuvinte, cuvinte 101
18. Repertoriul: povară sau tezaur? 105
19. E el sau nu e el? 111
20. „A face" şi a „re-face": de la evidenţă la suspiciune 117
21. Actorii: să-i frecventăm sau să-i evităm? 127
22. Limba: discreditare a teatrului, valorizare a actorului? 133
23. „Lacrimile Hecubei" sau îndoielile Prinţului 137
24. Vocea: exces şi moderaţie 143
25. Spaţiu ascuns, spaţiu dezvăluit 149
1. *Ibidem*, p. 369.